

عصام واصل

في تحليل الخطاب الشعري

دراسات سيميائية



دار التنوير / الجزائر



books4arab.com



عصام واصل

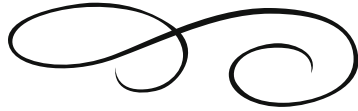
ففي تحليل
الخطاب الشعري
دراسات سيميائية

دار التنوير / الجزائر



عصام حفظ الله واصل

في تحليل الخطاب الشعري دراسات سيميائية



العنوان: في تحليل الخطاب الشعري دراسات سيميائية
المؤلف: عصام واصل
حجم الكتاب: 21 / 13
عدد الصفحات: 146
سنة النشر: 2013
الناشر: دار التنوير / الجزائر
الإيداع القانوني: 2010 / 4025
ر د م ك: 978 - 9947 - 946 - 07 - 7

يتحمل الكاتب وحده المسؤولية (الجناحية والأدبية والعلمية)
كاملة؛ على كل الآراء والأفكار الواردة في هذا الكتاب،
تجاه كل ما من شأنه أن يلحق ضررا بحق قائم.

الآراء والأفكار التي يتضمنها هذا الكتاب
لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدار

الطبعة الأولى

كل الحقوق محفوظة

دار التنوير / الجزائر

جوال : +213 661 41 00 89

www.dartanouir-dz.com

لا يسمح بطبع هذا الكتاب أو جزء منه أو نقله بأي شكل أو واسطة
من وسائط نقل المعلومات بما في ذلك التصوير أو النسخ
أو التسجيل أو التخزين دون إذن خطي من الناشر.



إلى أصدقائي الطيبين !!





يسعى هذا الكتاب إلى تطبيق أحد أعتا المناهج النقدية المعاصرة، وهو المنهج السيميائي الذي تقترحه مدرسة باريس، وقد انتخبنا مجموعة من النصوص الشعرية مجالا لذلك بغية تأكيد مدى صلاحية تطبيق آليات ومستويات هذا المنهج في دراسة الشعر، خصوصا وأن جل ما تم انجازه فيه نظريا وتطبيقيا ظل متمحورا حول السرد بشكل عام والسرد الخرافي والشعبي منه بشكل خاص، كما يظهر ذلك جليا عند رواده ومؤسسيه في الفكر الفرنسي كجريناس وكورتيس وغيرهما، أو في الفكر العربي كما هو عند عبد الحميد بورايو ومحمد الناصر العجيمي ونادية بوشفرة وغيرهم.

وقد عمدنا إلى تطبيق جل آليات ومستويات هذه المنهج أولا على نص شعري كامل سطحا وعمقا وهو نص «القصيدة الثالثة» من ديوان «كتاب الأم» للمعالج، ثم استعنا ثانياً ببعض هذه الآليات فيما تبقى من نصوص في الجوانب التي اقتضت ذلك؛ مختبرين صحة الفرضية السابقة من عدمها،

فأينما بعد الدراسة المتأنية صلاحية منهج هذه المدرسة لتحليل النص الإبداعي (الفني) عموماً، شعراً وسرداً، كمنهج في نص أو متن متكامل أو كآلية إجرائية مساعدة بجوار آليات ومقترحات مناهج أو نظريات أخرى كالتنصيص والنسوية.

ولعله من المهم هنا التنويه بأن الهدف العام لهذه الدراسات يتمثل في نزعتها التطبيقية، التي سعينا إليها وتمسكنا بها بعد أن وجدنا افتقاراً كبيراً في ذلك على مستوى الدرس النقدي العربي؛ إذ يأتي جله تنظيراً مهماً الجانب التطبيقي. وختاماً نسأل الله أن نكون قد وفقنا إلى ذلك وأفدنا، وإن لم فإنما حسبنا أن اجتهدنا.. والله الكمال من قبل ومن بعد.



أولاً : «القصيدة الثالثة» من كتاب الأم⁽¹⁾ قراءة سيميائية سردية



مدخل:

يجد القارئ للمنجز الشعري للشاعر عبد العزيز المقالح نزوعه المكثف نحو التشكيل السردية، بشكل لافت للنظر سيميائياً، ومع أن هذه التيمة مهيمنة في المتن كله إلا أنها تتمفصل في ديوان كتاب الأم بشكل أكثر جلاء وأكثر اختلافاً وهندسة، وهي خصيصة تدعو القارئ إلى التأمل وإعادة النظر والتفكير، ومن ثم التركيب، بحثاً عن جماليات هذا التشكيل وغاياته إن تركيباً أو سيميائياً، وبطريقة تنأى عن طرائق التفكير السردية الخالص والمعلوم مسبقاً في المدونة النقدية العربية، وتتخذ من المنهج السيميائي طريقة وآلية؛ لأنه من وجهة نظرنا أكثر فاعلية في هذه المتن بالذات لأمر سنتبينها لاحقاً.

ولأن الدراسات السيميائية تشهد غياباً ملحوظاً في فضاءات النقد العربي المعاصر، لأسباب متعددة، من بين أهمها ندرة

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط: 1، 2008م.

المصادر والمراجع المتخصصة (باللغة العربية)، واكتفاء معظم الدارسات - على قلتها - بالتنظير وإهمال الجانب التطبيقي، فإن هذه القراءة ستسعى إلى المزاوجة بين النظرية والتطبيق، وستميل إلى الجانب التطبيقي أكثر عبر تطبيق آليات وأفكار واحدة من أهم المدارس السيميائية التي مازالت بعض إجراءاتها محدودة لدى القارئ العربي بالرغم من أهميتها، وهي مدرسة باريس «*sémiotique de l'école de paris*» التي أرسى أسسها المفكر الفرنسي أ.ج. جرياس، ووضح أفكارها الكثيرون من بعده، وعلى رأسهم تلميذه ج. كورتيس، وفريق انتروفرن، ولا يعد اعتماد هذه المدرسة إقصاء للمدارس الأخرى، أو تعصبا لمدرسة دون غيرها، وإنما وجدنا أنها صالحة لاستثمار شكل المعنى المتمفصل في النص قيد الدراسة، وهو نص «القصيدة الثالثة من كتاب الأم» للشاعر عبد العزيز المقالح، كنموذج لديوانه كتاب الأم برمته، وهذا النص هو الذي استدعى هذا المنهج السيميائي وآلياته، ولعل أول مظهر سيميائي جعله يستدعي هذا المنهج أنه نص هجين، بإمكاننا أن نطلق عليه: النص (شعر/سردي)، ففيه من الشعر بقدر ما فيه من السرد، لم يفارق شعريته إلى سرديته ولم يفعل العكس، بل حافظ على كل ميزة من الأخرى.

كما أن الدافع المحوري لنا في ذلك يكمن في الرغبة الملحة لتطبيق آليات ورؤى هذه المدرسة التي كانت معظم تطبيقاتها على السرد، وهدفنا التأكد من جدوى تطبيق هذه النظرية على

الخطاب الشعري، وكذا نصوص أدبية أخرى؛ لأن رهاننا الأول يقوم على جملة من التساؤلات الجوهرية المختزلة فيما يلي: هل في الإمكان قراءة نص ما - أي نص - بغض النظر عن نوعه الأدبي وفقا لمعطيات هذه النظرية المسماة بـ «السيميائية السردية»؟، هل بإمكانها أن تكون نظرية عامة لتحليل كافة الأنواع الأدبية، وفك شفرات النصوص، وتحديد أشكال معانيها دون تمييز بين نص وآخر؟، وبمعنى أكثر دقة هل بإمكان القارئ أن يتناول نصوصا غير سردية محضة وفقا لهذه النظرية؟، خصوصا وأن معظم التطبيقات التي اعتمدتها هذه النظرية منذ بداياتها كانت على نصوص سردية بسيطة غير مركبة(*)؟!.

إن هذا الأمر يشكل رهانا أكثر تعقيدا، ويدعو إلى المغامرة من جهة، والاشتغال على التجريب والمجازفة من جهة ثانية.

وثمة رهانات أخرى لا تقل أهمية عن هذه، وتتمثل في ضرورة إعادة النظر في كفاءات تطبيق هذه النظرية في الفكر العربي - على قلتها-؛ إذ إننا نجد معظم التطبيقات قد عمدت إلى الاشتغال (التقني) على النصوص، فتحوّلت النظرية تبعا لذلك إلى آليات مجردة، جامدة غير متحركة، تسعى

(*) الملاحظ أن أكثر من اشتغل على هذه النظرية كان يطبقها على نصوص سردية قصيرة جدا أو يشتغل على نصوص خرافية وهو ما فعله جرياس وكورتيس وجماعة انتروفرن في الطرف الآخر، وما فعله العجيمي ونادية بوشفرة وغيرهما إذ إنهما قد طبقا على نصوص من كتاب «كليلة ودمنة»، أو كما يصنع عبد الحميد بورايو في تطبيقاته على الكثير من نصوص الأدب الشفوي أو نصوص ألف ليلة وليلة.

إلى قولبة النصوص، وتعتمد على حشو التطبيقات بالكثير من الرموز، والترسيمات والجداول، في أماكن تستدعي ذلك أو لا تستدعيه، وبطرق عشوائية، ناهيك عن أنها تقوم بتفكيك النصوص ولكن الصعوبة بعد ذلك تكمن في كيفية التركيب، وبمعنى أكثر دقة إن الآليات الإجرائية تكون هي غاية في حد ذاتها فيتم -مثلا- تحديد البنى العاملة، أو الصور، أو الحالات، والتحويلات، ولكن البحث عن الدلالة فيما بعد يظل مهمّشا ومقصى، وهو مكمن الخلل، ويشكل رهانا آخر يقف أمام الدارسين.. أضف إلى ذلك ضرورة توحيد مصطلحاتها التي يعمها الغموض والفوضى بشكل يمثل عائقا لدى القارئ العربي؛ إذ نجد بعض المصطلحات لها أكثر من ترجمة، وأكثر من تأويل، وأكثر من تطبيق.

وإذا كانت المدارس السيميائية - على تعددها - تجمع بأن السيميائيات تهدف إلى دراسة العلامات وأنظمتها، فإن مدرسة باريس تتميز عنها بدراسة وتحديد شكل المعنى في نص معطى، فهي لا تبحث في النص عن المعنى، ولا عن التركيب، أو عن غاياته ولكن عن كيفية قوله لما قال، بالإضافة إلى تعدد واتساع جهازها المصطلحي، وتعدد مرجعياتها وأصولها التي استمد منها (جرىماس) أفكارها وأسسها ومبادئها، ومنها⁽¹⁾:

(1) ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف،

- الإرث السوسيري.

- مدرسة براغ.

- أعمال (برونديل وهلمسليف).

- إرث المدرسة الشكلانية وعلى رأسها أعمال (فلاديمير بروب).

- الإرث الفرنسي (تنيير وسوريو).

- بالإضافة إلى أنها تتطلب تحليلا مركبا/(- محايثا - بنيويا - خطايا):

- «محايثا»: لأنها تهتم بالأدب / النص من حيث هو، وتبحث في أشكاله الداخلية، وتقصي المحيل الخارجي بحثا عن شكل المعنى الناتج عن تسلسل الحالات والتحويلات، والعلاقات الرابطة بين العناصر النصية.

- «بنيويا»: من حيث إن المعنى لا يوجد إلا بالاختلاف، ولا يمكن لعناصر النص أن تكون مفيدة إلا بموجب علاقاتها فيما بينها، فهي تشكل وحدة عضوية متلاحمة لا يمكن الفصل بينها أو تجزئتها، فلا وجود للعناصر مجزأة ولا وجود لعنصر خارجها.

- «خطايا»: لأنها تهتم ببناء إنتاج الخطابات، على عكس اللسانيات التي تهتم بالجمل والمفردات، فالسيميائيات تهدف إلى التنظيم الخطابي.

إلى جانب تحديدها للمستويات التي يتم من خلالها قراءة النصوص، وآليات كل مستوى على حدة، ابتداء من البنية السطحية، ومكونيها السردي والخطابي، وما بينهما، ووصولاً إلى البنية العميقة(*) بمكونيها المتمثلين في تفكيك الوحدات الدلالية الصغرى، والمربع السيميائي(**).

تسعى هذه القراءة إلى البحث عن أشكال المعنى في النص - قيد القراءة -، وفق البنيتين السطحية والعميقة، وستسبقها بتحديد الخصائص السيميائية لجمليتي البدء والاختتام بوصفهما مُشكّلين للمسارات التي تسعى إلى فتح كوى للتفاعل بين القارئ والنص، من حيث إنهما يثيران لديه جملة من التوقعات والاحتمالات الدلالية كما سنرى فيهما.

الخصائص السيميائية لجمليتي البدء والاختتام في النص:

اهتمت الدراسات السيميائية على اختلاف مدارسها وتوجهاتها في الآونة الأخيرة اهتماماً ملحوظاً بالعتبات النصية seuils، لما لها من مقدرة على توجيه المقروئية وتحديد آلياتها (في معظم الأحيان)، وقد بلورها وأرسى مبادئها وقواعدها

(*) هناك من يترجمها بالبنية العميقة والبنية المحيطة وبنية الخفاء... إلخ.

(**) يترجمه البعض بالمربع الدلالي، والمربع العلامي، ومربع جريباس...

مؤخراً المفكر الفرنسي «جيرار جينيت» Gerard Genette، في كتابه عتبات، الذي قسمها فيه إلى قسمين، عُنِيَ الأول منهما بالعتبات الفوقية، بينما عُنِيَ الثاني بالعتبات المحيطة، وما يهم هنا هو جزء من العتبات المحيطة الداخلية للنص، وهي الجملتان البدئية والختامية، والمواقف التي يتضمنها كل منهما، وكذا بنياتهما العاملة التي تتضمنهما، أي أننا سنتناول هذه العتبات من وجهة نظر مدرسة باريس السيميائية مع الاستعانة ببعض آراء جينيت التي سيستدعيها النص والسياق، وينبغي الإشارة هنا إلى أن جينيت لم يهتم بالجمال الاختتمية، ولم يتناولها، أو يدرجها ضمن العتبات النصية؛ لأنه على ما يبدو كان منشغلاً بكل ما يمهّد للدخول في النص.

أ. الخصائص السيميائية للجملة البدئية:

تمثل الجمل البدئية مفاتيح سيميائية في النص، لا تقل أهمية عن بقية العتبات النصية التي تسهل عملية تلقيه، و(قد) تسهم في تفكيك شفراته، وتحديد أشكال معناه، ومن ثم استكناه بنائه ومضامينه السيميائية التي ينبني عليها، وتبدأ منذ أول نقطة مفضية إلى التخيل، وتنتهي عند أول تحول وانتقال من وضعية إلى أخرى إن دلاليًا أو تركيبياً، إلا أن الجمل البدئية وكذا الختامية - عموماً - لا تشبه الجمل النحوية من حيث تراكيبها، فالجملة النحوية لها أركانها كما هو معروف في القواعد النحوية،

ولا مجال للخوض فيها هنا، فالجمل البدئية في النصوص جمل نصية وليست بالضرورة جملا نحوية؛ لأنها قد تتكون من جملة نحوية أو فقرة أو أكثر من ذلك، ومن وظائفها أنها تقدم فكرة مصغرة عن النص، و/أو تختزل مضامينه وتثير فكر القارئ تمهيدا لإدخاله في عملية قراءة النص - كما هو حاصل مع النص قيد القراءة -، وتقدم رؤية كلية عنه، وجملة من الترقبات، والتوقعات لما سيأتي من بنى نصية درامية تجسد الأحداث وأبعادها.

ولكي يدرك المتلقي هذه الوظائف أو غيرها في جملة بدئية ما فإن ذلك يحتم عليه تفكيكها إلى أصغر وحدة خطابية فيها، ومن ثم تركيبها وفقا للمعطيات والآليات التي تقترحها النظرية ويستوعبها المنهج المشتغل عليهما، ويوحي بها النص وما يفرضه من رؤى وعلامات.

يقترح النص بعد القراءة والملاحظة العميقتين، أن الجملة البدئية تتمثل في الملفوظ التالي:

«في السماء،

على الأرض،

ما كان إلا الشتاء.

النوافذ مغلقة

والشوارع خالية

كيف؟

من أي نافذة سقط الموت»⁽¹⁾.

إن اختيار هذا الملفوظ جملة بدئية لم يأت عبثا، أو اعتباطا، بل هو ناتج عن اختبار وملاحظة نظريا ومنهجيا، وأول مؤشر منهجي جعلها صالحة لذلك هو أنها قدمت حالة الذات ووضعها الفكري والاجتماعي القائم بشكل مختزل، بالإضافة إلى تقديم الفضاء المحيط بها جامدا مخيما عليه السكون والرتابة والجمود؛ ليشحن الحالة الفكرية للذات دلاليا، وتقدم - إضافة إلى ذلك - الملفوظ المحوري الذي يعد بؤرة التحول والمثير المركزي في النص: «من أي نافذة سقط الموت».. في بدايتها، وعند نهايتها تعلن انتهاء الاختزال الكامن فيها، إذانا بتفصيل ما أجمل بعدها وتوضيح أسباب الاختزال، وحيثيات قلق الذات وكذا أسباب جمود المكان وخلوه وسيطرة الشتاء عليه والبرودة الكامنة فيه، ونوافذه المغلقة، بإعلان الذات المتلفظة عن تفصيل ما أجمل في بداية هذه الجملة عبر اشتغال الذاكرة (الاسترجاع):

«كنت وحيدا أمام السرير

الذي بدأ الموت ينزع عنه الحياة،

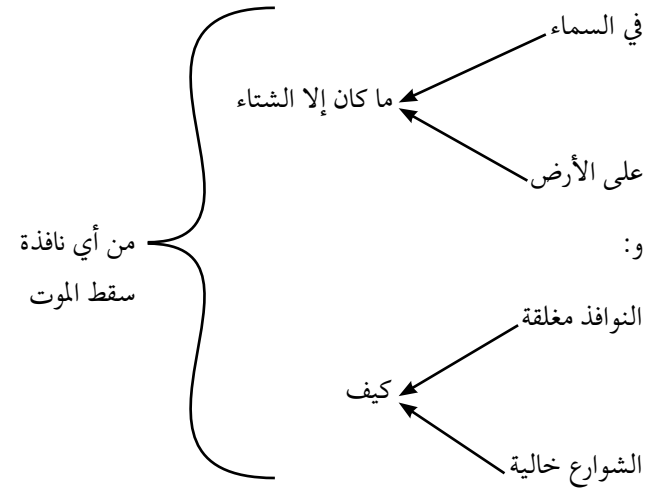
وأمي تقاوم

تلهث»⁽²⁾.

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 19.

(2) المصدر نفسه: 19.

وانطلاقاً من ذلك فإن الجملة البدئية تتمفصل في مقطعين قائمين على التوازي التركيبي والدلالي هكذا:



إن الملفوظ الاستفهامي البسيط (كيف) يأتي ختاماً لهذه الجملة، وبداية ممهدة للاستفهام المركب الذي يليه - (من أي نافذة سقط الموت) - الذي يمثل بدوره بداية ممهدة لاشتغال الذاكرة السردية، وجعل القارئ متلقياً محورياً لما سيأتي بعدها من اشتغال سردي لحكاية الموت، وأسرارها التي تكشف عن حالة الذات، وعلاقتها بموضوعها الرئيسي (حياة الأم/بقائها)، وكذا عن حالة الأم التي تذوي دون أن يستطيع الابن أن يقدم لها أية مساعدة، فهو ذات حالة فاقدة للقدرة - وإن كانت ممتلئة للإرادة فهي إرادة معطلة - تقف في مواجهة ذات فعل ممتلئة لمواضيع الجهة المتمثلة في القوة والإرادة ومعرفة الفعل ووجوبه.

وتنطلق هذه الجملة البدئية من لحظة قلق وارتباك وهدوء حزين، وخلو يسيطر على الشوارع التي يمثل الشتاء محورها وبطلها الرئيسي الذي يهيمن على كل شيء فيها، إنها خالية إلا منه..

وتقدم هذه الجملة حالة ذات متسائلة عن كيفية الصمت بشكل معلن وعن أسبابه بشكل ضمني. وتتميز هذه الذات بعلامة مائزة وهي الافتقار المتمثل في عدم الامتلاك لمعرفة تحركات الموت؛ بوصف المعرفة إحدى آليات موضوع الجهة؛ الذي يمثل موضوعاً «يكون اكتسابه ضرورياً لتأسيس كفاءة فاعل منفذ من أجل تحول رئيسي»⁽¹⁾، وهي علامة تزج بالقارئ في عمق التساؤل وتسمه - كنتيجة لذلك - بنفس السمة فيبدو فاقداً للمعرفة أيضاً، فإذا كانت الذات الساردة تمتلك معرفة الأحداث السابقة لسقوط الموت، وفاقدة لمعرفة الأحداث التالية لسقوطه فإنها تسعى إلى الاتصال بها conjunction عبر الممارسة، والاقتراب من الأسباب، واستكشافها معانية عبر المحكي، فإن القارئ سيكتشفها من النص على عكس الذات، أي أن مصدر المعرفة مختلف عند كل منهما، فالذات الساردة تستقيها من الواقع والتجريب والبحث عنه في الواقع المحيط، بينما الذات القارئة تستقيها من النص، إن الذاتين تميزهما علامة الانفصال عن المعرفة، وتختلفان في كيفية ومصدر الحصول عليها.

(1) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، مقدمة / نظرية - تطبيق، ت: حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2012م: 4.

وقد انتظمت الجملة البدئية وفق بنية عاملية تشكلت من:

المرسل (الطمأنينة) ← موضوع القيمة (الاستقرار)
← المرسل إليه (الذات) (الابن).

المساعد (الهدوء) ← الذات (الابن) → المعارض
(سقوط الموت فجأة).

تمثل الطمأنينة مرسلًا باعثًا على الاستقرار الذي يمثل فيه الذات متصلًا بموضوعه، ويمثل الهدوء وخلو الشوارع مساعداً على هذا الاستقرار، وعلى اتصال الذات / الابن بهذه القيمة الايجابية، غير أن ثمة معارضا يبرز على مسرح الأحداث، فيحدث تحويلا لهذه القيمة، التي لا يتم الكشف عن أبعادها وأهدافها واتساعها إلى بنية التحول المحورية في النص فتحول قيمة الاستقرار إلى قيمة عدم الاستقرار فيبدأ الموت بسلبها ومن ثم يسعى إلى سلب قيمة حياة الأم.

ب. الخصائص السيميائية للجملة الختامية:

فإذا كانت الجملة البدئية عادة تقوم بوظيفة رئيسية هي اختزال النص، وتقديمه بشكل مكثف، وتعمل على إغراء القارئ بتفكيك المتن، بحثا عن مضمورات الجملة البدئية، ومضمورات النص التي اختزلتها هذه الجملة، ومن ثم تأسيس القارئ كفاعل في برنامج الاتصال بالمعرفة، وامتلاك موضوع

الجهة، ينخرط من خلاله في عملية الكشف والقراءة، فإن الجملة الختامية تقدم ما يشبه الإجابات التي تضمهرها الجملة الافتتاحية، وتتحدد بأول لحظة ينتهي فيها الصراع والتأزم، ويتم الانتقال فيها إلى ما يشبه وضعية الاستقرار، أو ما يوحي بالاستقرار، ويشي بأن ما سيأتي هو خاتمة، أو تلخيص، واختزال لما سبق منذ الجملة البدئية حتى آخر فقرات النص حيث الاستقرار النهائي نصيا على الأقل، وتقوم بوظيفة رئيسية تتمثل في اختزال ما فصل في النص، إنه اختزال مختلف عن الاختزال الذي تقوم به الجملة الافتتاحية، فالأولى تجمل قبل التفصيل، والثانية تختزل بعده.

ويقترح النص جملة الختامية بـ:

«يا أيها الموت رفقا

بهذا الكيان الرقيق.

لم يعد جسدا

صار طيفا

ولكنها الروح

ساكنة الظل

حين يجف تضيء

ولا تسأل البيت

تخشى الفراق

وتأبى النزوح

كأني بها تتعذب حزنا عليه

وشوقا إلى عالم الضوء

والصحوة الأبدية.⁽¹⁾

إنها -عبر اختزالها- تقدم الخلاصة النهائية التي توصلت إليها الذات من اتصال وانفصال عن موضوعها، وتقدم شحنة معرفية للمتلقي، فالذات في الجملة البدئية تتدرج في التحول والفقدان، بينما في الملفوظ الختامي تعيش التحول الجذري، وبداية استعادة الاستقرار المشروط بانتقال الأم إلى عالم الضوء.. فإذا كانت الذات في الجملة البدئية متسائلة قلقة فإنها في الجملة الختامية مستسلمة منكسرة، إنها تقدم إجابات عن التساؤلات المطروحة في الجملة الافتتاحية، وتعيد الذات القارئة والساردة إلى حالة امتلاك لموضوع الجهة المتمثل في المعرفة، وبذلك تدخل في تضاد مع الحالة التي تمثل انفصالا عن المعرفة، مع الحالة الختامية التي تمثل اتصالا بالمعرفة وفقا للترسيمة التالية:

- الحالة البدئية = الذات : متصلة بعدم المعرفة، قلقة، مضطربة، متسائلة.

- الحالة الختامية = الذات : متصلة بالمعرفة، مقتنعة، راضية، مستسلمة..

وهاتان الحالتان تجسدان بالضرورة كيفية التحول المحوري في النص المتمثل في الانتقال والتحول المحوريين في حياة الابن...، وحياة الأم و(صراعها مع الموت) وانتقالها إلى حالة الموت والانفصال عن الحياة، وامتلاكها لحياة أخرى.

فإذا كانت الجملة الافتتاحية في النص تقدم حالة مختزلة وخطوطاً مقتضبة عن أمر لا يتم الكشف عنه إلا بعد الانخراط في تفاصيل النص فإن الجملة الاختتامية تقدم خلاصة للنص وما آلت إليه ذات الحالة من فصلة بموضوعها وامتلاكها للمعرفة، واستسلامها لما آل إليه الوضع تسليما مطلقا، واستبدال حالة الخوف والارتباك التي في مفاصل النص إلى حالة أمنيات يتمناها الذات من الموت، أو يطلب منه الرفق بالأم.

كما أنها تقدم حالة ذاتين؛ ذات الحالة / الابن السارد في لحظة استسلام، ومن خلالها تتقدم حالة ذات متضمنة هي حالة الأم التي أصبح كيائها طيفا ولم يعد جسدا، لأنها أصبحت ساكنة تخشى الفراق، وفي نفس الوقت تحن إلى عالم الضوء، إنها بين أمرين؛ إذ إنها ستدخل في فُصْلَةٍ عن عالم الدنيا الموصوف ضمينا بعالم الظلام، ووُصْلَةٍ بعالم الآخرة الموصوف علنا بعالم الضوء.

وبذلك تتمثل البنية العاملة للجملة الختامية في:

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 21، 22.

المرسل: (الابن) ← الموضوع: (اليأس) ← المرسل إليه: (الموت).
↑

المساعد: (التسليم بالواقع) ← الذات: (الابن) → المعارض: (الموت).
بالإضافة إلى:

المرسل: (القضاء) ← الموضوع: (حياة الأم) ← المرسل إليه: (الابن)
↑

المساعد: (قرب الأجل) ← الذات: الموت → المعارض: (الموت)

فثمة بنيتان يظهر فيهما الابن مانحا متنازلا في الأولى، ويظهر الموت مهيمنا في الثانية، في الأولى يكون الذات (الابن) منفصلا عن القيمة الايجابية (حياة الأم) يمتلكا لليأس الناتج عن هيمنة الموت ومساعدة التسليم بالواقع المحتوم، فإذا كان المرسل هو «الذي يدفع» الذات «للاتصال بـ» الموضوع⁽¹⁾، فإن الابن بذلك يقوم بهذا الدور كما رأينا، إذ إنه يتحول في آخر المطاف إلى مرسل وبشكل أكثر دقة إلى ما يشبه الواهب الذي يتنازل عن موضوعه بشكل أو بآخر ويكون بذلك مساعدا له على الاتصال بموضوعه.

بينما في الترسيمة الثانية يكون المرسل القضاء الذي يساعد على اتصال الموت بالموضوع المستهدف (حياة الأم) بمساعدة قرب الأجل ومنح الابن وتخليه عن موضوعه بناء على قوى غيبية تلزمه لا شعوريا بالتسليم بها.

(1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات،

القاهرة، ط: 1، 2003م: 10.

يمكن أن نستنتج من بنيتي الاختتام أن الابن (الذات) / الشاعر (المقالم) في معظم نصوصه صوفي في رؤيته للموت بوصفه بوابة الحياة الأبدية، ووسيلة عبور إلى الاتحاد أو اللقاء مع الذات الإلهية، إلا أنه حينما تعلق الأمر بأمه تحول الأمر نوعا ما، فأصبحت رؤيته إليه طبيعية (دنيوية) فنلمح مفاجأة بالموت في البدء واضطرابه وتساؤله عن مكان وزمان مجيء الموت، ما جعل رؤيته الصوفية تلك تغيب في المفتاح لكانها تعود في الاختتام، وما بين البنيتين يتواتر الصراع بين الرؤيتين حادا في الاتساع والتلاشي ليستقر في الأخير حيث تتسع آفاق الانتقال الذاتي (النفسي للذات) والموضوعي (الأم) إلى عالم الضوء.

البنية السردية

1. البنية السطحية.

تتقدم النصوص كنتيجة لجهاز مبني من القواعد، والعلاقات التي تسهم في تنظيم البنى التي يخضع لها شكل المعنى، وتأتي وفق مستويين متراتبين، هما المستوى السطحي، وهو القابل للملاحظة، والذي ينظم المحتويات القادرة على التماثل في شكل خطابي، والمستوى العميق وهو الذي تفرزه هذه البنيات السطحية، وتكون وسيلة إلى النفاذ إليه، فالشكليات الصورية

(*) ينبغي التفريق أولا في البنية السردية ما بين المحكي / (النص)، وبين السردية / (وهي سلسلة الحالات والتحويلات).

في المستوى السطحي تتبنى علاقات التناقضات والتضاد والتضمن المنظمة في المستوى العميق.

ويوجد في المستوى السطحي مكونان رئيسيان يضبطان علاقته وعناصره المحورية، وهما المكون السردى^(*) والمكون الخطابى، يأتي المكون السردى كآلية إجرائية تضبط وتحدد سلسلة البرامج السردية، والحالات والتحويلات، بينما يضبط المكون الخطابى تسلسل الصور وآثار المعنى الناتجة عن الحالات والتحويلات.

أ. المكون السردى:

يتقدم المكون السردى في أي نص بوصفه سلسلة من الحالات والتحويلات القائمة بين الذوات ومواضيعها، وتترجم هذه الحالات والتحويلات في عدد من البرامج السردية التي يضمها مسار أو

(*) قد لا تكون العوامل شيئاً محدداً/أشخاصاً مثلاً، ولكنها قد تكون إشارات أو أفكاراً أو عناصر غير فيزيائية.. إلخ، فالعوامل «هم الكائنات أو الأشياء التي مهما كانت صفتها وأسلوبها، حتى وإن كانت مجرد ممثلين، وحسب الطريقة الأكثر سلبية، تساهم في القضية»، [جوزيف كورتيس، الأشكال السردية، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب: الكشف عن المعنى في النص السردى، (السرديات السيميائية)، ج: 3، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م: 56]. ويميز جريمان بين نوعين من العوامل، أولها عوامل التبليغ: «الراوي والمروي له...»، وثانيهما عوامل السرد: «المرسل والمرسل إليه...»، ويقوم النموذج العاملي على ثلاثة أزواج من العوامل، تتكامل فيما بينها، هي: «المرسل/المرسل إليه، الفاعل/الموضوع، المساعد/المعارض» وتتحدد هذه الأزواج من خلال محاور ثلاثة، هي:

1 - محور الرغبة: وهو الذي تربط الذات بالموضوع.

2 - محور الإبلاغ: وهو الرابط بين المرسل والمرسل إليه.

3 - محور الصراع: ويجمع المعارض بالمساعد.

مسارات متعددة، وتتكون من نوعين من الملفوظات، إما أن تكون ملفوظات حالة، أو ملفوظات فعل، فملفوظات الحالة تتحدد بعلاقة الذات بالموضوع، بينما تتحدد ملفوظات الفعل بناء على الفعل التحويلي الذي يؤديه فاعل الفعل /المعارض، ويتم بواسطة تحول رئيسي بين الذات وموضوعه المستهدف، فيحدث اختلالاً ما، تسعى الذات بعده إلى إعادة التوازن ومن ثم الامتلاك.

إن التحويل بناء على ذلك إما أن يكون تحويلاً فُصلياً تكون فيه الذات منفصلة عن موضوعها، أو تحويلاً وُصلياً تكون فيه الذات متصلة بموضوعها.. ولا يمكن تحديد ذلك ما لم يتم تحديد العوامل^(*)، والقوى المتصارعة في النص، والقيم المتصارع عليها، وأهدافها، وغايات كل عامل من جهة، وتحديد مساره من جهة أخرى. و«لا يمكن الاعتراف بالذوات كذوات إلا من خلال تعالقها مع موضوعات القيمة، وموضوعات القيمة لا يمكن الاعتراف بها كمواضيع قيمة إلا إذا كانت مستهدفة من الذوات، وبتعبير آخر لا يوجد تحديد للذوات إلا من خلال ارتباطها ووضعها في علاقة مع الموضوع والعكس»⁽¹⁾.

وحتى تكون الذوات قادرة على الإنجاز ينبغي أن تكون مؤهلة للقيام بذلك، ويعني هذا أن تكون ممتلئة لمواضيع الجهة: «جهات

(1) جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تـ: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 2007م: 27.

الإضمامار: وجوب الفعل / وإرادة الفعل، وجهات التحيين: قدرة الفعل ومعرفة الفعل»، وحتى يكون الفاعل / ذات الحالة أيضا قادرا على التحويل، وإعادة التوازن، ينبغي له أن يكون ممتلكا لمواضيع الجهة بوصفها مؤهلات أساسية ينبغي توفرها فيه حتى يعيد الامتلاك ويتحول من حالة الافتقار إلى حالة الامتلاك؛ لأن «موضوع الجهة هو الموضوع الذي يكون اكتسابه ضروريا لتأسيس كفاءة فاعل منفذ من أجل تحول رئيسي»⁽¹⁾.

يتجلى بعد هذه المنطلقات المنهجية المختزلة والبسيطة /نوعا ما/ أن المكون السردى في النص يأتي مشتملا على عنصرين رئيسيين يديران دفتي النص وبناء وهما: الاضطراب، والتوازن، ويشتمل عنصر الاضطراب على وضعيتين، الأولى تتمثل في وضعية التشتت والارتباك، والثانية في وضعية الافتقار (الذات تفتقر إلى المعرفة منفصلة عن موضوع الجهة وموضوع القيمة^(*) /الإبقاء على حياة الأم).

وإذا كان الافتقار عادة ما يؤول إلى رغبة في القيام بمشروع نقيض، تتحول الذات بمقتضاه من ذات حالة إلى ذات فعل، إن أنجز هذا المشروع وأفضى إلى جزاء ايجابي يتحقق موضوع القيمة ويزول الافتقار ويكون الامتلاك، وإلا ظل الافتقار قائما وظل الإحباط⁽²⁾، فإنه يدعو إلى إنشاء عنصر ثان، وهو

(1) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: 64.

(*) يخلط الكثير من الباحثين بين الموضوع والقيمة، في حين إن الموضوع مختلف عن قيمته، فالموضوع هو الحيز الذي تتحرك فيه القيم، إن الموضوع هو الشيء، وما يراد منه هو

عنصر الاتزان الذي يشتمل على عنصرين هو الآخر، أولهما التحول والانتقال من لحظة الارتباك والتشتت إلى محاولة القيام ببرنامج سردي وسيط، يسعى من خلاله الفاعل إلى خلق مشروع تحويل يهدف إلى طرد الموت عن الأم، والإبقاء على حياتها، أما العنصر الثاني فهو الحل، ويتمثل في «الاستقرار» الذي هو «وضعية نهائية» ويظهر فيها /الفاعل/ الذات:

- مستسلما للقضاء والقدر.

- ملحا على رغبة الإبقاء على الأم، ومع ذلك يرغب في ذهابها إلى عالم الضوء بوصفه عالم الاستقرار النهائي لها، وهو ما يجعله يتنازل عن إلحاحه على بقائها، فالانتقال مشروع امتلاك الأم لقيمة ايجابية تتمثل في الحياة الأبدية في عالم أفضل.

- يتقدم في حالة تذبذب بين بقاء الأم وذهابها، وذلك عبر صورة الأم المتذبذبة بين الأمرين، وهو بذلك لا يقدم

قيمته، فالأم في هذا النص -مثلا- هي الموضوع، وحياتها وبقاؤها.. هي القيم المتصارع عليها في النص من قبل الفاعل والفاعل المضاد. [ينظر: الجيرادس جوليان غريماس، في المعنى، «دراسات سيميائية»، تعريب: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية: 68 - 83]. ويؤكد جريماس بـ«أن الشيء المرغوب لا يشكل سوى ذريعة، سوى حيز لتوظيف القيم، إنه المكان الوسيط بين الذات ونفسها»، [ينظر: المرجع نفسه: 71].

(2) ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى، نظرية جريماس (Greimas)، سلسلة مساءلات، الدار العربية للكتاب، المغرب، د. ط، 1993م: 120.

رغبتها الفعلية في التذبذب بين البقاء والذهاب بقدر ما يقدم حالته الكامنة وتذبذبها بين بقاء الأم إلى جواره وانتقالها إلى مكان آخر (عالم الضوء)، إن صورة تذبذبه تتخفى خلف صورة تذبذب الأم.

وتتنظم -بعد ذلك- علاقات النص والذوات في البرامج السردية وفق مسار سردي خطي، يقوم على ثلاث مراحل زمنية، تتخللها وظائف معينة⁽¹⁾:

أ. ما قبل .

ب. أثناء .

ج. ما بعد .

ينطلق النص قيد القراءة -عمليا- من المرحلة الثانية: (الأثناء)، ويضممر مرحلة الـ(ما قبل)، وينتهي بمرحلة (ما بعد)، فما قبل هو المرحلة المضمرة ويمثل مرحلة التوازن؛ حيث الفاعل ممتلك لموضوعه، والهدوء مسيطر على الأشياء، وعلى الذوات والعالم، ولعل الذات الساردة تعمل على إضمار هذه المرحلة عنوة؛ لأن فكر الفاعل كان منصبا على فترة التحول التي أحدثت خللا وافتقارا هامين في حياته وحياة الأم وفي العالم أيضا.

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو، المسار السردى وتنظيم المحتوى، دراسات سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2008م: 23، 24.

بينما ينطلق النص فيزيائيا من مرحلة الـ(أثناء)، وهي مرحلة التحول التي يعلن الموت فيها ولوجه إلى مسرح الأحداث كفاعل مضاد، يقوم بإحداث فصلة بين الذات والموضوع، ويخلق بؤرة التحول المركزية، ويبدو ذلك في قول الراوي: «من أي نافذة سقط الموت».

فدال (السقوط) وحده كفيل بتوضيح مدى الفزع، والمفاجأة، والمباغطة التي أحدثها الموت، وكذا مقدار التحول الذي قام به ما بين زمنين ووضعين، إنه ملفوظ يتكفل بإبراز حدين زمنيين فاصلين، (قبل/بعد).

وتمثل مرحلة التحول (ما بعد) حالة توازن مع فقدان مضمر، أي أن الذات تعلن عن تسليمها بالفعل، والانفصال Disjonction عن موضوعها، ولكنها لا تظهر فعل غياب الأم، بل تجعله مضمرا، ولعل ما جعلها تضمره مع إمكان تحققه هو محاولة تخفيف الفاجعة وتهوين وقوعها عليه، إنه برغم تسليمه الظاهر لم يزل يبطن في النفس ترددا مضمرا ناتجا عن قوة الفاجعة.

من هنا تتجلى حركة النص الدائرية، التي تبدأ بغياب وتنتهي بغياب آخر، تبدأ بغياب حالة التوازن وإضمار مرحلة الـ(ما قبل)، وتنتهي بحالة الغياب المضمر للأم، والافتقار للموضوع.

يتأسس ملفوظ الـ(أثناء) على عودة الراوي إلى ما قبل /
الماضي:

«كنت وحيدا أمام السرير

الذي بدأ الموت ينزع عنه الحياة

وأمي تقاوم

تلهث...»

إنها لحظة زمنية تمت فيها الأحداث قبل زمن تلفظ
الراوي، يجسد فيها الراوي ذات الحالة بملفوظ حالة فُصِّلِيَّ
(الذات منفصلة عن موضوعها)، ويمثل فيها الموت ذات فعل
بملفوظ فعل وُصِّلِيَّ، فهو فاعل حالة متصل بالفعل والموضوع،
يقوم بفصل ذات الحالة عن موضوعه، ويتشكل ذلك عبر
برنامج سردي يسعى من خلاله ذاتُ الحالة إلى الدخول في
وصلة بموضوعه وإعادة الاستقرار، إلا أن البرنامج السردى
المضاد يعيقه عن ذلك، فتتسع حينئذ دائرة الصراع، وتدخل
الذات في الفصلة عن الموضوع القيمي، كما تتسع دائرة
التلفظ، وتتقدم الأحداث، وتتناسل البرامج السردية، ويأخذ
موضوع القيمة شكله النهائي (الغياب المسكوت عنه)،
ويغدو فاعل الحالة فاقدا لكل مواضع الجهة، بالإضافة إلى
فقدانه للموضوع وقيمه المستهدفة معا، من حيث إنه يظهر
غير قادر على إحداث تحول، وتأسيس مشروع للاتصال

به، وهو ما يجعله يعلن استسلامه بعد ذلك، ورضاه وتخليه
عن موضوعه، غير أنه يرمي إلى وضع عقد ائتماني يطلب
فيه الرفق بموضوعه (الأم) التي أصبحت فاقدة لقيمتي
الشباب /والقوة. ويطلب أخذها برفق.

فيظهر من خلال هذه الوضعيات ووظائفها أن ثمة ثلاث
ذوات تتداخل في صراع مباشر وغير مباشر هما الأم والموت
من جهة، والابن والموت من جهة ثانية، إنه صراع مصيري
قائم على جدلية البقاء والفناء، إنه محاولة بقاء بالفعل (وهو
بشري محدود القوة) وفناء بالفعل وبالقوة وهما كاملا الأهلية
ومكوناتها سيميائية.

لذلك تتحقق البنية العاملية للنص وفقا للترسيمة التالية:

المرسل (الموت /معرفة) ← موضوع القيمة (حياة الأم) ← المرسل إليه
(الأم) /عجز

المساعد (إيعاز /قرب الأجل) ← الذات (الابن /لا معرفة) → المعارض
(الموت) /قدرة

تبدأ الوضعية من إرسال إشارات من الموت، تنذر بأخذ
حياة الأم (موضوع القيمة)، إلى الأم التي لا تملك شيئا سوى
المقاومة غير المجدية، واللهات اليائس، والمساعد على إرسال
تلك الإشارات هو الإيعاز الناتج عن قرب الأجل المحتوم،
وتربط الذات /الابن بالموضوع /حياة الأم علاقة الرغبة التي
يعمل المعارض / الموت على عدم تحقيقها أو إبقائها.

وتربط المرسل /الموت بالمرسل إليه علاقة (قوة/عجز) يتسم المرسل بالقوة، بينما يتسم المرسل إليه بالعجز من جهة. وتربط المرسل بالموضوع علاقة رغبة الانتزاع والامتلاك من جهة أخرى.

بينما تربط الذات بموضوعه علاقة رغبة من جهة وتربطه علاقة صراع مع المعارض من جهة أخرى، ويتسم المرسل بالمعرفة والقدرة بينما يتسم الذات بفقدان المعرفة وعدم القدرة:

(ما الذي يفعل ابنك يا أجمل الأمهات؟)

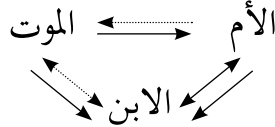
(أماه هل أفتح الباب كي يخرج الموت؟)

تؤول العلاقة بين الذات والموضوع إلى علاقة فقدان من جهة، بينما تؤول بينها وبين المعارض إلى تسليم ورجاء للرفق بالأم من جهة أخرى.

إن الذات من خلال ما تقدم تدخل في صراع إشكالي في غاية التعقيد مع الفاعل (المنجز / المضاد)، فكيف ينتصر في صراعه مع فاعل نوراني روعي غير فيزيائي وغير مدرك لا يرى!! وهو فاقد للمؤهلات الأساسية التي تجعله قادرا على انجاز مشروع ما، ومع افتقاره لمواضيع الجهة هذه يدخل في مرحلة الارتباك النهائية، ويبقى وجوده كفعل غير مؤهل، إن الذات ملزم حتى يكون قادرا على انجاز التحول والامتلاك

بانجاز برنامج سردي وسيط ينتقل بواسطته إلى تحقيق البرنامج الرئيسي، يسعى من خلال البرنامج الوسيط إلى امتلاك المعرفة والمؤهلات حتى يستطيع الإبقاء على حياة الأم وطرد الموت الذي يمثل البرنامج الرئيسي، وهو ما لم يتحقق.

ويمكن أن نحدد كفيات قيام العلاقة مابين الذات بشكل مفصل بالترسيمة التالية:



تبدو علاقة الابن /الذات بالموضوع /الأم علاقة مباشرة تتجسد في الرؤية والحس، وتقوم علاقته بالموت بينه وبين الموت على الوهم /التخيل، وتقوم علاقة الفاعل المضاد /الموت بالفاعل على الهيمنة، وتقوم علاقته مع الأم على الحس أيضا، في حين تقوم علاقة الأم به على التخيل وعدم الرؤية، وتقوم علاقته بالأم علاقة الفاعل المنجز بالصحة (القيمة المستهدفة).

إن لكل ذات من هذه الذات الفاعلة وظيفتها كذات محورية في البنية العاملة، ومسارها السردي، وبرنامجها الرامي إلى تنفيذ مشروع ما عبر وظيفة محددة. فوظيفة الذات /الابن تتمثل أولا في نقل السرد /الحكاية التي وقعت، وإيصالها إلى القارئ، فهو راوٍ مشارك فيها. أما وظيفة

تاريخ ميلاده

سنوات الصبا

والكهولة»⁽¹⁾.

إن الصراع بين الفاعل والفاعل المضاد صراع محسوم النتيجة سلفا فالفاعل لا يستطيع إيقاف مشروع الفاعل المضاد، ولا يملك سوى التسليم فقط.

ب. المكون الخطابى:

يفضى المكون السردي البسيط عادة إلى المكون الأكثر تعقيدا، وهو المكون الخطابى، إذ يتم الانتقال من تحليل النص باعتباره سلسلة من الحالات والتحويلات كعناصر ضابطة لمجموعة من الأدوار العاملة بصفتها -هنا- بنية سردية Structure narrative إلى «المكون الخطابى كاستثمار دلالي لهذه البنية»⁽²⁾، ويمثل المكون الخطابى حلقة وصل بين البنية السطحية والبنية العميقة، من حيث إنه يحدد الدلالة الأولية للنص، ويتم عبر هذا المكون دراسة الصور المحورية المتمفصلة في النص، وضبط مساراتها التي تندمج فيها وتؤسس للتشاكلات الخطابية، ومن ثم تحديد الأدوار الموضوعاتية للممثلين.

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 21.

(2) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية: 78.

الأم فإنها قائمة على الصراع المباشر مع الموت والصراع بين تنفيذ مشروع التحول والانتقال إلى عالم الضوء، أو البقاء في عالم الظلام، وكذا الاتصال بالابن. وتقوم وظيفة الموت على الاشتغال على تيمات الوصل والفصل، فصل الأم عن العالم المشتمل للأهل والسكن ووصلها بعالم آخر، وفصل الابن عنها ووصله بغياها.

إن هذه القوى تتصارع حول موضوع قيمة واحد وهو الحياة/ البقاء.. فالفاعل يمتلك لوجود الأم، والفاعل المضاد/ الموت يسعى إلى فصله عنه وامتلاكه بدلا عنه، وهو بذلك يمارس مشروعا شرعيا مطلقا ينصبه فاعلا مفوضا، يخول له انتزاع الموضوع بطريقة غير قابلة للتراجع، لأنه يمتلك تفويضا مطلقا، وتوجيها سماويا لا يمكن التخلي عنه، وهو ما جعل الذات متسائلة عبر شبكة من الأسئلة عن كيفية التصرف لإيقاف المشروع المضاد، والمهدد له، ليستقر الأمر في الوضعية الختامية إلى التسليم المطلق والرضاء:

«ولكن نهرا كبيرا

ينابيعه صدر أُمي

يظل غزير الحنان

لماذا يريد له الموت أن يتواري

وان تبلغ الأرض أسماءه

وخلاياه

أ. التجمعات الصورية:

يسوق جرياس مثالا دالا على هذا النوع من التشكيل الصوري، وهو أن الشمس تنتظم في مسارها مجموعة من الصور، مثل الأشعة، والإشراق، والحرارة.. إلخ⁽¹⁾، وهذا يعني أن الصورة اللفظية^(*) تنمو منها احتمالات دلالية متعددة، متعلقة بها، ناتجة عن بعدين اثنين، أولهما من مخزون المفردة المعجمي، الذي نستطيع أن نجد في أي معجم، والثاني ناتج عن الذاكرة الثقافية، والبعد التأويلي للمفردة، بالإضافة إلى السياق والاستعمال.

والصورة/ اللكسيم تتشكل من ثلاث قواعد رئيسية:

- أولها: شكل الصورة في حد ذاتها.
- والثاني: جذرها النوي، وهو مادة الصورة، ونواتها المضمونية، إنه محتواها الثابت.
- أما الثالث: فيشكل مساراتها الصورية التي تمثل وظيفتها وتوظيفها المادي، ف«الصورة وحدة دلالية ذات مضمون ثابت، تعرف بنواتها الدائمة، وتحقق إضماراتها بشكل مختلف حسب السياقات»⁽²⁾.

(1) ينظر: محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردى،: 80.

(*) وتعني: المفردة المعجمية، وهناك من يترجمها بالصورة (اللكسيمية)، أو اللكسيم lexem، وكذا اللفظيم.

(2) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: 128.

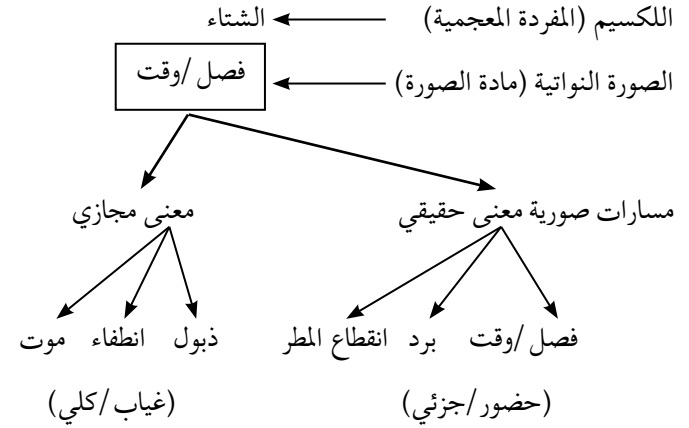
ومن المفيد ذكره هنا أن النص كله شبكة متضامنة من الصور، ولذلك ينبغي عند التحليل الاكتفاء بأكثرها تميزا، ولا بد من تجميعها وتعديلها من أجل إعطائها صياغة سيميائية متجانسة لجعلها أكثر مطابقة لمتطلبات نحو سردي⁽¹⁾. وعليه يمكن أن نميز بين صورتين محورتين ينبنى النص قيد الدراسة منهما، وتشكل الصور الباقية لواحق لها، وهوامش عليها، تعززها وتجليها من جهة، وتضفي عليها عمقا من جهة أخرى، وهاتان الصورتان هما (الشتاء والموت)، يضم الشتاء صورة الفصول الأخرى، لنقترح الأقرب إليه منها وهو الربيع مثلا، بينما يضم الموت صورة الحياة كذلك.

تبرز صورة الشتاء منذ جملة الافتتاحية، وتمثل مفتاحا دلاليا محوريا للنص برمته؛ لأنها ذات محمولات متعددة متشظية، فإذا كانت الصورة تحتوي «على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية»⁽²⁾ فالشتاء في بنيته اللكسيمية دال على الوقت، وتدل صورته النواتية/مادته على فصل من فصول السنة، بينما تزدوج المعاني في مساراته الصورية، وتتمفصل إلى معان حقيقية ومعان مجازية، فالمعاني الحقيقية تشي بأنه

(1) ينظر: أ.ج. غرياس، الفواعل - الممثلون - الصور، ت: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردى، النظرية السيميائية السردية، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ج: 2، ط: 1، 2009م: 46.

(2) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي-انجليزي-فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د. ط، 2000م: 74.

فصل من فصول السنة، بارد، ينقطع فيه المطر / «في اليمن»،
بينما يظهر من المعاني المجازية الذبول، والانطفاء، وموت
الطبيعة، والغياب، وتفصيل ذلك تبينه الترسيمة التالية:



فالكون الصرفي والنحوي للصورة يفضي إلى مادتها،
التي تفضي بدورها إلى طبقاتها العميقة الكامنة فيها، غير
أنها تكتسب من سياقها الجديد واستعمالها في النص معنى
مجازيا مختلفا، فهي دالة على مسارات صورية مختلفة إضافية
منها: (الوحشة، الفراغ، انقطاع الحركة، الغياب)، من حيث
إن الشتاء في النص يقوم بدور موضوعاتي يتمثل في هيمنته
على الجهات والأماكن بوجوده في السماء وعلى الأرض:

«في السماء،

على الأرض،

ما كان إلا الشتاء»⁽¹⁾

وهو دال على الجفاف واليباس وغياب الدفء:

«مسكينة في الشتاء الشوارع

يابسة من يدثرها

من يجس يديها

ويرخي عليها ستار النهار

تجف البحيرات

حين يجيء الشتاء»⁽¹⁾.

فالشتاء في معظم البلدان - ومنها اليمن - يحمل دلالة
الجدب، وموت الطبيعة المؤقت، الناتج عن انقطاع المطر، وينتهي
موتها بذهابه تدريجيا لتعود إلى زهوها وحياتها من جديد، من
هنا تحمل صورة الشتاء شحنة دلالية مركبة فهي موظفة في سياق
موت الأم، وذلك يشي بوعي سيميائي عميق لهذه الصورة،
ودلالاتها الجوهرية التي لا تسلم بوقوع أمر الموت المطلق، وإنما
تسلم بالموت المؤقت الذي ينتهي بانتهاء فصل مجذب لتعود
دورة الطبيعة وتحيا من جديد، وهو ما تلح عليه الذات الساردة
عبر تأكيدها في الحالة الختامية، التي لا تنتهي بموت الأم، بل إنها
تضممر موتها وتعلن عن رغبة الأم في الانتقال من عالم الظلام
إلى عالم الضوء برغم حزنها لفراقها البيت والأهل، وكأن الموت
يشبه حالة الشتاء الذي يبلغه فصل الخصب عند الانتقال إلى
عالم الضوء بعد الموت.

(1) المصدر نفسه: 20

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 20.

ويمثل الموت في النص الصورة المحورية الثانية، وتعرف بنواتها الثابتة، المتمثلة في الإخافة، والاحتجاب عن الرؤية، والانقطاع عن العالم، والحزن، والصمت، بينما يتمثل المعنى المجازي للموت في الجمود، والغياب، والقوة، والانتزاع، غير أنها تقدم في النص معنى مختلفاً من خلال الوظيفة المحورية المتمثلة في انتزاع موضوع القيمة المستهدف من قبل الابن ويتمثل في حياة الأم، وفصل الابن عنه، ووصله بقيمة اليتيم.

وبالإضافة إلى هذه الوظيفة فإن معجم «المفردات في غريب القرآن» يحدد أنواع الموت بحسب أنواع الحياة، ويصنفها في خمسة أنواع⁽¹⁾:

- فالأول: ما هو بإزاء القوة النامية الموجودة في الإنسان والحيوان والنبات..
- والثاني: زوال القوة الحاسة.
- والثالث: زوال القوة العاقلة.
- والرابع: الحزن المكدر للحياة.
- والخامس: المنام.

إن هذا التعدد المعجمي في مسار الصورة يدل على خصبها الدلالي وعلى سعتها التداولية، ولها -بالإضافة إلى

(1) ينظر: أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط: سيد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، د. ت: 476، 477.

ذلك - دلالات حافة، تتعدد بتعدد سياقات واستعمالات المفردة، ومخزونها الثقافي في الذاكرة إذ توحى بـ:

مقبرة - قبر - جنازة - تشييع - حداد - بكاء - خوف - رثاء - غياب.

بالإضافة إلى أنها قد اكتسبت في النص معنى المراوغة، فالموت يقوم بدور غرضي وظيفته التحويل، إذ يحول مسار الذات من امتلاك لوجود الأم إلى فقدان لهذا الوجود، وتحويل الابن إلى عالم اليتيم من جهة، ونقل الأم من حالة إلى أخرى من حالة الصحو المؤقتة إلى عالم الصحو الأبدية.

إن هاتين الصورتين - كما أشرنا - تمثلان محورين رئيسيين، يتضامان، ويتداخلان من جهات شتى، فالشتاء غياب، والموت غياب، وكلاهما جمود وتحويل من حالة إلى أخرى، وبذلك تغدو صور النص شبكة واحدة.

وتكمن وظيفة الصورتين السياقية والوظيفية في تكثيف حالة فقدان، وهيمنة مساري الغياب والجمود، ومن ثم تقديم حالة الذات المرتبكة في حزنها، ووجعها، الناتجين عن انتزاع الموت لموضوعها.

ب. المسارات الصورية:

تمثل المسارات الصورية مجموعة من المتواليات الخطابية / الصورية المتشابكة التي يفضي بعضها إلى بعض، ويحيل

بعضها إلى بعض، وينتج بعضها عن بعض، ويجمع بينها خيط رفيع وأوجه شبه متعددة، لتندرج تحت محور واحد يمكن تسميته حقلا دلاليا، ويعرفه جريماس بأنه «مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضا، ويحيل بعضها [إلى] بعض». فالسيارة والقطار والحافلة والطائرة تؤلف مسارا سوريا يحمل عنوان «وسائل نقل»⁽¹⁾، وقد لا نجد مسارا سوريا واحدا في النصوص بل تتعدد المسارات الصورية فيها لتتجمع في نقاط وأوجه مشتركة بينهما، ترد في شكل «تجمع خطابي» Configuration Discursive ماثل بالقوة في الخطاب المعطى⁽²⁾، ومعنى هذا أن الوحدات اللكسيمية المعجمية للمسارات الصورية قد لا تتشابه أو تتطابق تماما، لكن يجمع بينها وجه شبه ما، وتتنظم كلها وفق نسق واحد، وتؤدي محورا فكريا واحدا، وتسمى البؤرة الجامعة لهذه الوحدات المعجمية بالـ «تجمعات الخطابية» وهي على عكس المسارات الصورية المحققة تبعا لظهورها للعيان تبدو «مجردة نطلع عليها من خلال تجسيدنا إياها بالاقتراب من الفكرة العامة المقولبة للخطاب، والتي تعد الهيكل الأساس له حتى يتسنى لنا الإمساك بالشكل المنظم للمحتوى»⁽³⁾.

(1) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى: 79.

(2) نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، د. ط، د. ت: 83.

(3) المرجع نفسه: 84.

ومعنى هذا أن الصور لصيقة بالمفردات وخزائنها المعجمية والدلالية والثقافية.. بينما المسارات الصورية متعلقة ببنى الخطاب واستعمالاتها فيه، وعلاقاتها مع غيرها، ووفقا لهذه المنطلقات المنهجية نجد أن النص ينتظم وفق مسارين صوريين، الأول تتمفصل فيه مجموعة من الصور من أهمها:

«ما كان إلا الشتاء- الشوارع خالية- كنت وحيدا أمام السرير- هل أفتح الباب- لا أحد في النوافذ- يابسة من يدثرها- تحف البحيرات- تبلع الأرض أسماء- ساكنة الظل».

كل هذه المسارات الصورية تتأزر فيما بينها، وتمثل أفقا متناميا للنص، تتسع دلالاته باتساع مساراته الصورية، فخلو الشوارع إلا من الشتاء، والوحدة، وفراغ النوافذ، وجفاف البحيرات، وسكون الظل»، كلها مسارات ترسم المسار المتنامي للنص، ووحداته المكثفة وتعبر عن الجمود من جهة، وعن الفراغ من جهة أخرى، والجمود والفراغ هذين وهما التجمع الخطابي الأولي لهذه المسارات يقودان إلى قيمة الوحشة الناتجة عن الموت بوصفه فاعلا مضادا والتي تقع تحت ضغطها الذات، وتمثل الوحشة هنا التجمع الخطابي الثاني لهذه المسارات، فالتجمع الخطابي الأول يفضي إلى تجمع خطابي ثان، ويتمثل ذلك وفق الترسيم التالية:

تتنامي هذه الصور، ويؤدي كل منها إلى ما يليها، فتعبر الأولى عن فقدان الماء بوصفه محتواها وجوهرها، وتعبر الثانية عن فقدان الذات لموضوع قيمتها (النهر الذي مصدره صدر الأم) (الحنان الحب الدفء..)، وكذلك مسار تبلع الأرض أسمائه الذي يعبر عن فقدان للأسماء بوصفها هوية دالة ووسما.. وصورة الكهولة التي تدل على فقدان الشباب بوصفه القوة التي تزرع النشاط والحيوية في الروح والجسد، بل هو جوهرهما معا، وتدعمها صورة «لم يعد جسدا»، وبذلك يكون التجمع الخطابي الذي يصل بين هذه الصور ويخلق مسارها الموحد هو «الفقد».

ويجمع هذين المسارين الصوريين جامع واحد، وهو أنهما يدعمان التجمعات الصورية، ويحيلان إليها، وبذلك فإن علاقة التشارك والفصل والوصل والتحويل هي الجامع بين التجمعات الخطابية والمسارات والصور، فإذا كان الشتاء يمثل فاعلا منجزا يقوم بوظيفة تحويل فُصلي أي فصل الطبيعة عن حياتها ووصلها بالجدب/ موتها، فإن الموت يمثل فاعلا منجزا كذلك، ومهمته القيام بتحويل فُصلي يتمثل في فصل الفاعل/ الذات / الابن عن موضوعها (وجود الأم)، ووصلها بموضوع مضاد، وهو اليتيم، وكذا فصل الأم عن حياتها الدنيوية ووصلها بحياة أخرى، ويجمع هاتين الصورتين أنهما يمثلان دورين غرضيين، من حيث إنهما يقومان بتأدية أفعال تحويل.. مؤقتة وليست نهائية؛

ما كان إلا الشتاء- الشوارع خالية- كنت وحيدا- لا أحد في النوافذ...

التجمع الخطابي (أ):

الجمود/ الفراغ.

التجمع الخطابي (ب):

الوحشة/ الخوف.

إنما ينظم ويجمع هذه المسارات الصورية أنها دالة على الجمود والفراغ، فهي -وفقا لذلك- تشكل عائلة واحدة للوحشة والخوف.

نخلص من شكل هذه الترسيمية ومحتوياتها إلى أن المسارات الصورية هي من تمنحنا عنوان تجمعها الخطابي، أو بمعنى آخر شكل الجامع المشترك فيما بينها.

أما المسار الصوري الآخر في النص فإنه يتشكل من مجموعة الصور المتعددة الحمولات الدلالية، غير أن ما يهيمن على دلالاتها هو انصبابها في محور يؤازر المكون العام للنص من جهة ومكون مسارها المقترح من جهة ثانية ومن أهم هذه المسارات الصورية:

«تجف البحيرات / نهرا كبيرا.. يريد له الموت أن يتوارى / تبلع الأرض أسمائه.. / الكهولة / لم يعد جسدا..»

فالشتاء يعقبه تحول، واتصال بفصول أخرى، وبذلك تستعيد الطبيعة دورتها وحياتها، والموت يعقبه فعل حياة أبدية فتستعيد الأم بعد ذلك حياتها..

2. البنية العميقة:

إذا كانت وظيفة البنية السطحية تتمثل في الكشف عن أشكال المعنى عبر البنى المتظهرة (/المتجلية/ الملموسة)، بواسطة البرامج والمسارات السردية، وما يحدث فيها من حالات وتحولات بين العوامل، ومواضيعها، ومؤهلاتها، وقدراتها على الانجاز؛ فإن البنى العميقة تهتم بالكشف عن أشكال المعنى في بنياته المحايثة، عبر مفصلة للوحدات المحورية في النص، وما ينتج عنها من تخالفات، وتماثلات، وتضادات... إلخ.

إن بنية السطح تعود «إلى المجال القابل للملاحظة وتعتبر [...] البنية العميقة» مقدرة في الملفوظ. يلاحظ مع ذلك أن مصطلح العمق حامل لإيحاءات أيديولوجية بفعل إحالته إلى سيكولوجية الأعماق، ولأن معناه يقترب دائما من معنى الأصالة⁽¹⁾.

ويوصف هذا المستوى بالعمق لأنه «يُدرَك بوصفه مضمرا في الخطاب المحلل، وهو فيه بمثابة الخلاصة، أو بالأحرى

(1) أ.ج. غريما، وج. كورتيس، تعريفات اصطلاحية، ت: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردى، النظرية السيميائية السردية، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ج: 2، ط: 1، 2009م: 7.

القلب... البنيات العميقة هي أكثر ابتعادا عن الموضوعات الموصوفة، أكثر عمومية. فالأمر يتعلق هنا بمستوى تحتي، يوافق تقديرا إدراكا مجملا لعالم دلالي محدد⁽¹⁾.

يهدف المستوى العميق إذن إلى «إضفاء تمثيل منظم ومنطقي على شكل المضمون»⁽²⁾. يعاد من خلاله بناء السنن الذي يحكم ويفصل وينظم ما أُعدَّ في البنى السطحية⁽³⁾. ويتم تناول النصوص في البنية العميقة بواسطة آيتي «الوحدات الدلالية الصغرى» وكذا «المربع السيميائي» وما بينهما من آليات تابعة لهما.

أ. الوحدات الدلالية الصغرى:

لا وجود لألفاظ مستقلة بمفردها، ولا تشتغل الألفاظ وحيدة بمعزل عن بقية الألفاظ، إذ لا بد من علاقة رابطة بين لفظ وآخر، وهذا يعني أن ثمة لفظين متزامنين، وأن ثمة علاقة بين هذين اللفظين⁽⁴⁾، «فالمصور - في أي لغة ما - تقيم علاقات فيما بينها، وترتبط، وتتجمع، أو تتقابل، أو تقصي بعضها

(1) جوزيف كورتيس، الأشكال السردية، ت: عبد الحميد بورايو: 188، 189.

(2) جان كلود جيرو، ولوي بانينيه، السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ت: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ضمن كتاب: السيميائيات أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، د. ط، 2002م: 120.

(3) ينظر: فريق اتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: 155.

(4) ينظر: المرجع نفسه: 171.

ينابيعه صدر أمني

يظل غزير الحنان»⁽¹⁾.

تتجلى الصور السابقة متمفصلة في ملفوظات الخطاب الذي ينبنى على صورتين محورتين، متمفصلتين فيه بشكل رئيسي، يجمعهما قاسم مشترك واحد، وتفصل بينهما قواسم أخرى، فالبحيرات في أبسط تعريفاتها أنها تجمعات مائية راكدة، أو تتحرك ببطء، أما النهر فهو مجرى مائي يتسم بالسيولة، والحركة، وعدم الثبات...

ومن خلال هذين التعريفين البسيطين لكلا الصورتين نستطيع تفكيكهما إلى وحداتهما الدلالية بواسطة الميزات التي يحتويها كل منهما في ذاته، أو التي يكتسبها من السياقات التي وردت فيها:

1. طبيعيات/نسبة إلى الطبيعة.

2. من نفس المواد المكونة.

3. يحملان معاني الخصب والتدفق.

ومع احتواء هاتين الصورتين لهذه المواصفات المتشابهة المتشاكلة إلا أنهما تحملان قيما خلافية تفترقان فيها، ومنها:
- النهر: جار- لا يجف- استمرار- عذوبة- حركة- اتصال.

البعض بفضل سياقاتها المشتركة، أو المختلفة»⁽¹⁾، وتكون البننى العلائقية بين كل لفظ/صورة وآخر متعددة، ولا يتم إدراك بعضها إلا من خلال هذه العلاقات التي تكون إما علاقات تقابل أو اختلاف:

موت/عكس/حياة

بحيرة/عكس/جفاف

شباب/عكس/كهولة

حضور/عكس/غياب

إن العلاقة بين الموت والحياة علاقة عكسية، وهذه العلاقة تنتج علاقة دلالية رابطة بينهما، تقتضي وجودها وتسمى بـ «المحور الدلالي» *axe sémantique*، وهو هنا المحور الرابط بين الموت والحياة هو الوجود/الصراع بين البقاء والفناء، وهو ناتج عن علاقة تراتبية تفضي حالتها الأولية إلى التي تليها بالضرورة، وكذا تقوم العلاقة بين البحيرة والجفاف على العلاقة العكسية، ويربط بينهما محور دلالي واحد، هو الخصب والجذب، ومثلها البقية:

«تجف البحيرات

حين يجيء الشتاء

ولكن نهرا كبيرا

(1) عبد العزيز المقالح، كتاب الأم: 20، 21.

(1) المرجع نفسه: 157.

- البحيرة: راكدة- قد تجف- قد تكون مالحة- تَوَقَّف- (أو حركة نسبية)/انقطاع.

ولا تستقر هاتان الصورتان على مواصفاتها القارة فيهما فقط، بل تكتسبان أخرى من السياقات:

- البحيرات: موصوفة بالكثرة، جافة، مصدرها الطبيعة، سبب جفافها طبيعي/(مجيء الشتاء).

- النهر: واحد، لا جاف، مصدره صدر الأم، سبب جفافه المفترض (ملائكي/الهي) الموت، وهو بشري عكس طبيعي.

إن هذه الوحدات السياقية المعجمية لا تقف عند هذا الحد بل تمتد لتتجلى في مسارات متعددة:

- البحيرات: فيزيائية- مائية- حسية/الطبيعة.

- النهر: جسدي- بشري- عاطفي/حنان الأم/مشاعر.

وثمة جامع مشترك يميز الصورة الأولى عن الثانية وهو أنها إنسانية عكس طبيعية/شيء ويسمى هذا الجامع المميز لكليهما بالنظير(*) الدلالي.

المحور الدلالي لهاتين الصورتين:

(*) هناك من يترجمه بالقطب، والنظير: هو تكرار سمات صغرى في نص ما، تضمن انسجامه وتماسكه، وينقسم النظير إلى نظير دلالي ونظير سيميائي، فالنظير الدلالي هو الناتج عن تكرار وحدات سياقية، بينما النظير السيميائي هو تكرار السيمات النواتية.

يمثل المحور الدلالي العناصر المشتركة بين الصور، ويمكن إدراك العناصر المشتركة هنا طبقاً للتقابل بين هذه العناصر، وطبقاً للتمفصل القائم بينهما، فالمحور الدلالي بينهما طبقاً للتقابل الناتج عن طريق الوحدات المعجمية السياقية هو:

- أن البحيرات طبيعية (يحولها الشتاء إلى الجذب/ الموت).

- أن النهر بشري (فينابيعه صدر أمي/الحنان/الحب/الدفء/الذي يقابل القسوة الناتجة عن فعل الموت).

فالتقابل بين النهر والجفاف يتم إدراكه على المحور الدلالي/تقلبات الطبيعة، فالطبيعة ذات حالة/البحيرات والشتاء ذات فعل محوّل للبحيرات من حالة الاتصال (وجود الماء)، إلى حالة الانفصال (الجفاف)، وهذه في شكلها الأولي متعلقة بالطبيعة..

ويتم إدراك التقابل بين «حنان» و«قسوة» على المحور الدلالي للعواطف، وهي متعلقة بالأم.

يمكن توافقها على محور دلالي آخر وهو الفناء (الجفاف)، فالبحيرات والنهر مصيرهما في النص التحول، وهو بالطبع تحول أني يتم بعده الاستعادة، والاتصال بالموضوع من جديد، والشتاء هو الفاعل القائم بمشروع تحويل البحيرات ووصلها بالجفاف، في حين أن الموت هو الفاعل الذي يصل النهر بالجفاف أيضاً.

اكتفينا في تحليلنا بهاتين الصورتين من جملة صور متعددة؛ لأنهما مركبتان، تحملان مواصفاتهما وبالضرورة مواصفات صورتين تتضمنانهما وتتصلان بهما اتصالاً مباشراً هما: الحياة مقابل الموت، والشتاء بوصفه فصل جذب مقابل الفصول الأخرى.

ب. المربع السيميائي:

يمثل المربع السيميائي تجسيدا حيا للقيم والموضوعات المتفصلة في النص، فهو يعيد مفصلتها وتفكيكها تفكيكا منطقيا، «إن المربع مناسب لتمثيل تداخل العلاقات ما بين الوظائف... وبين الأشياء والموضوعات»⁽¹⁾، ومن هنا فإن عملية اختيار الصور ووضعها في محاور المربع السيميائي ليست عملية عشوائية، ولا ارتجالية، ولكن لأنها تمثل أولا صورا محورية ومهيمنة في النص، وكذا قيماً أو موضوعات مهمة فيه، كما أنها قد تمثل عوامل مُحركة للبنى النصية برمتها، فـ«المربع السيميائي هو نموذج تقسيمي يسمح بتمثيل نسق من القيم، الذي ينظم العالم الدلالي الأدنى، والذي هو مفسرد في المستوى المؤنسن تبعا لضرورات التركيب السردى»⁽²⁾.

(1) دانيال باط، المربع السيميائي والتركيب السردى، تـ: عبد الحميد بورايو، ضمن

كتاب الكشف عن المعنى في النص السردى، النظرية السيميائية السردية: 152

(2) دانيال باط، المربع السيميائي والتركيب السردى: 151

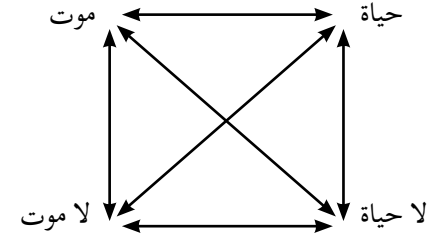
إذا كانت العلاقات فيما سبق قائمة على ملابسات الاختلاف القائمة بين ميزتين أساسيتين فقط؛ فإن المربع السيميائي «يمثل العلاقات الرئيسية التي تخضع لها بالضرورة وحدات المدلولية حتى تتمكن من توليد فضاء دلالي قادر على التجلي»⁽¹⁾، ولا يتم ذلك إلا عبر مفصلة الملفوظات، والوحدات الخطابية، بغية تحديد أشكال المعاني، عبر المرور من بنى التجلي في السطح إلى البنى المحيثة في النص، بواسطة إعادة بناء العلاقات ومفصلتها؛ لأن المدلولية لا تتحقق إلا على أساس الاختلاف، ولا يستوعب المعنى إلا إذا تمفصل، إن العلاقات تتعدد وتتسع عند استثمار المربع السيميائي ووظائفه التي تساعد على استثمار طاقات السيمات ومن ثم تنفيذها على المربع السيميائي؛ لأنه هو الذي يساعد «على تمثيل العلاقات التي تعقد بين هذه الوحدات بغية إنتاج المدلولات التي يمنحها النص لقراءه»⁽²⁾.

يمكن مفصلة السيمات/الصور المحورية في النص وعلاقاتها القائمة فيما بينها على المربع السيميائي حتى يتم التوصل إلى علاقاتها المحورية أولا، وإلى أشكال معانيها ثانيا، وأول العلاقات التي يمكن تحديدها في النص هي العلاقة القائمة بين الوحدات الصغرى (الحياة/الموت) باعتبارهما محوري النص الرئيسيين،

(1) فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: 174.

(2) المرجع نفسه: 174

وباعتبار أحدهما موضوع قيمة إيجابي والآخر موضوع قيمة سلبي، أو موصل إلى موضوع قيمة سلبي:



تنتظم العلاقات بين هذه الوحدات وفقاً للتراتب، والتضمن، والتناقض، والتضاد.

- ف(علاقة التراتب) تكمن بين الحياة والموت طبقاً للمحور الدلالي الذي يجمع بينهما، وهو الوجود/ الصراع بين قيمتي البقاء والفناء، وكذلك العلاقة بين لا حياة ولا موت.

- أما (علاقة التناقض) فتأتي بين محوري حياة ولا موت، ويفهم من التناقض العلاقة التي تقوم على أثر الفعل الإدراكي للنفي بين عنصرين، حيث يكون العنصر الأول مطروحاً فيقضى بواسطة هذه العملية ليحل محله العنصر الثاني [فهو] عنصر يتضمن غياب عنصر آخر⁽¹⁾. فوجود الموت ينفي معه وجود الحياة، والعكس،

فلا وجود لأحدهما مع الآخر متزامنين إطلاقاً، إن وجود أحدهما يعني غياب الآخر بالضرورة.

- وتبرز (علاقة التضاد) بين حياة وموت، فالحياة ضد الموت، والعكس، غير أن وجود الموت يفرض وجود الحياة، أي أن ذكر أحدهما يفرض وجود الآخر، بالرغم من أنهما غير متوافقين ويقومان على التضاد الذي يستعمل «للدلالة على علاقة التضمن المتبادلة، والموجودة بين عنصري المحور الدلالي؛ ينشأ التضاد عندما يتضمن حضور عنصر حضور عنصر آخر، والعكس صحيح، وعندما يتضمن غياب عنصر غياب عنصر آخر»⁽¹⁾.

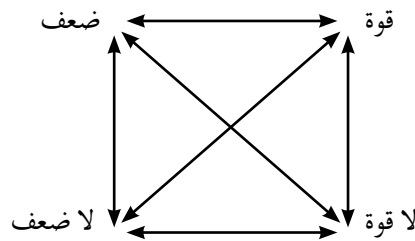
- وتجمع بين (لا موت) و(لا حياة) (علاقة شبه تضاد)، إنها علاقة الباطل - كما تسمى - إذ إنهما قد يجتمعان معاً في مكان، قد تكون فيه إحدى الذاتين بين الموت والحياة؛ وهو ما تمثله الأم في النص قيد الدراسة، فهي تلهث وتنزع فلا هي حية ولا هي ميتة.. وكذلك النهر والبحيرة لا هي فارغة ولا هي ممتلئة.. إلخ.

- ويوجد بين (لا موت) وبين (موت) وبين (لا حياة) و(حياة) (علاقة افتراض)، وتسمى وضعية اللفظ السلبي، فبالغاء أحدهما يثبت الآخر.

(1) المرجع نفسه: 45

(1) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص: 45

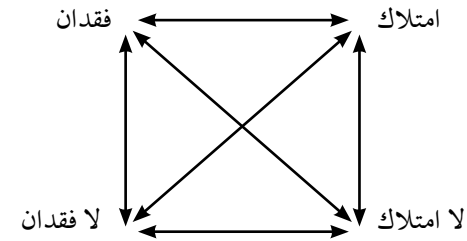
وامتلاك فقدان، وبذلك تتحول الأم من حالة الحياة إلى حالة الموت / الحياة الأخرى فهي ممتلكة للحياة ومفتقدة لها في آن معاً، وتنتقل من هنا إلى هناك (حضور / غياب)، فهي ستفتقد لقيم، وتملك بالمقابل قيما جديدة، وتقوم العلاقة بين الذات والآخر على جدلية (قوة / ضعف)، وهو ما يجعلهما قابلين للتمفصل، وتحديدتهما على أبعاد المربع السيمائي:



ففاعل الحالة يمثل - بالمقابل للموت - عامل ضعف مهما بلغ من قوة؛ فموضوع الجهة الذي يستمد منه قواه موضوع ذاتي بدرجة أساس فهو فردي وخاص؛ لأن موضوع الجهة الذي يمارسه الفاعل المضاد / الموت يستمد من فعل يمتلك لكل المؤهلات المستمدة من جهة شرعية مخطط لها مسبقاً، ويسير وفق مسار دقيق ومحدد ومتزن، ذلك أنها مواضيع جهة مستمدة من ذات عليا / السماء. وبذلك فإن القوة ملائكية سماوية مقابل ضعف إنساني بشري.

ومحور الموت الذي تتناسل منه المحاور الأخرى يمثل المهيمن في الفضاء النصي والعالم، يفرز معه قوة تتسلط على فاعل

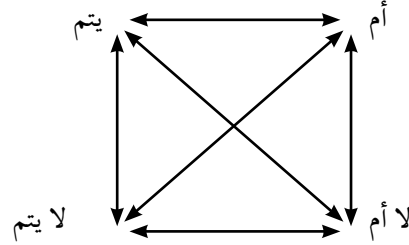
يمثل محور الحياة نقطة البداية في النص حيث يشكل حالة الهدوء والاستقرار والسكون والامتلاك، حتى تظهر لحظة التناقض والتضاد، إنها لحظة التحول الجذري (سقوط الموت من نافذة ما) الذي يمثل فاعلاً مُحَوَّلاً يُدْخِل الذات في فصلة، ويتحول الامتلاك إلى فقدان، وتقدم مقدرة الذات بقدرة الفاعل الضديد، باصطراع الحياة مع الموت، وحلول أحدهما محل الآخر، وبذلك يفضي هذا المربع إلى مربع آخر بالضرورة، وهو القائم على صور الامتلاك والفقد، وأدوارهما كما في الترسيم التالية:



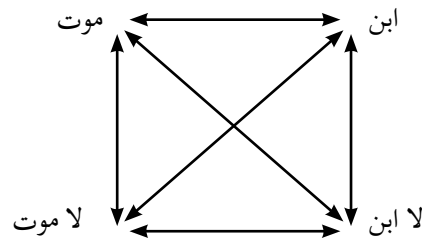
وهذا المربع بدوره يحتوي على الذات وخبراتها، وكذا الفاعل وخبراته، وتبرز حينئذ حالة اللاتكافؤ بينهما، فالموت يمتلك الكفاءة والقدرة، وينطلق من وجوب الفعل وإرادته والقدرة عليه... إلخ، وكذا يتجلى أن برنامج الفقدان لم يتم انجازه دفعة واحدة، ولم يتم تنفيذ التحول إلا على مراحل تراتبية.

تفضي علاقات الصراع بين الفقدان والامتلاك إلى فصل وتحويل للذات / فاعل الحالة، من حالة اتصال إلى انفصال

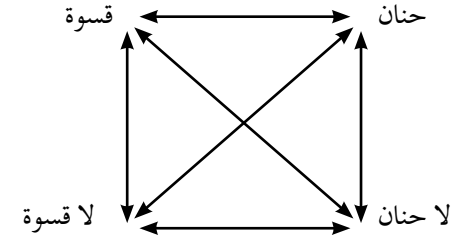
ويدخله في فصلة نهائية بقيم سلبية هي (غياب الأم، وغياب حنانها)، ومن ثم امتلاك الموضوع الأكثر سلبية وهو (اليتيم):



تظهر العلاقة بين الأم ولا أم، وبين اليتيم علاقات غياب وبقاء، فالأم نقيض لليتيم، ووجودها دليل على غياب الآخر / اليتيم فعليا ووجوده بشكل غير فاعل، فكل منهما يلغي وجود الآخر، ويقصيه، ويعطل عمله تماما، بحيث إذا تم الاتصال فعليا بأحدهما يستحيل الاتصال الفعلي بالآخر؛ إن اليتيم يمثل القيمة النهائية التي يمتلكها فاعل الحالة في النص، وهي قيمة مضمرة في النص، لم تنجز بعد. وبذلك تكتمل صورة المربع الذي يفصل القيم والعوامل المتصارعة، وتفضي إلى شكلها النهائي، المتعلق بالذوات وإنجاز كل منها وامتلاكه لمواضيع القيم (إيجابية وسلبية):



الحالة مقابل (نقيض ضد) الحنان الذي يستلهمه من صدر أمه، ويستمر معه في خصب ودفء وحياة، إنه الحياة والخصب مقابل الجفاف، وهو ما يتمثل بناؤه على المربع التالي:



يبرز الحنان باعتباره القيمة الأولى التي تثبت الطمأنينة في الذات، وبظهور محور النقيض (الموت) الذي يمثل انتقالا قاسيا، وخبرة عنيفة مرت بها الذات، يدخل في صراع مع قيم إضافية كثيرة أخرى غير فقدان حياة الأم.

وتتراكم المسارات الدلالية في هذه المحاور وتتراكم المربعات، وكل محور يفضي إلى آخر، وتندرج محاور النص بطريقة تراتبية زمنية تنتقل بشكل بسيط، فكل فقدان يفضي إلى فقدان مماثل، ومقابل في الدلالة، مختلف في الأدوات، والآليات، والنتائج، وهذا الصراع ما بين حنان / قسوة يفضي إلى صراع نهائي يمثل هرم الصراع، ونهايته الدرامية؛ إذ يتوج الموت بإنجاز مشرعه، ويكمل بذلك مرحلة فصل الذات عن مواضيع القيم الايجابية (حياة الأم / وجودها / حنانها)

فوجود الموت في حياة الأم يقضي معه وجود الابن من حياتها بالضرورة، ويعمل على فصله عنها بالفعل والقوة، إن وجود أحدهما يلغي وجود الآخر بالضرورة، ويحل محله، إنه لا يمكن اجتماعهما معا.

وخلاصة لما تقدم، فإن النص يسير وفق مسارين سرديين، ومسار سردي مضاد، ومسار سردي واقع بينهما، المسار السردي يشتغل فيه الفاعل /الابن، ويشتغل في المسار السردي المضاد فاعل الفعل /الموت، بينما تشتغل الأم في المسار السردي الواقع بينهما، ويتصاعد الصراع والتأزم بين الذات: الابن والموت من جهة، والأم والموت من جهة أخرى، ليفضي هذا الصراع إلى فقدان الفاعل لوجود الأم، وكذا فقدان الأم لحياتها الدنيوية، وكبديل لهما يمتلك الفاعل لموضوع قيمة سلبي (الفقدان)، وتمتلك الأم موضوع قيمة إيجابي، بينما يتوج الفاعل المضاد فاعلا منجزا يحقق وصلته بالموضوع المستهدف، وامتلاكه له، وفصل -من ثم- الذات الأخرى عنه.

وتجسد الصور والمسارات الصورية في النص بنى فنية، تسهم في إيضاح وتحديد الأدوار والوظائف والموضوعات التي تمهد للانتقال إلى البنى العميقة، وتجسيد الأدوار والموضوعات التي تكشف عن شكل المعنى عن طريق تحديد القيم والعوامل الرئيسية، وكيفية الصراعات فيما بينها، وفقا

لما تكتسبه آليات المربع السيميائي من جدوى في الكشف عن التضادات، والتناقضات، والتعالقات فيما بينها...

نتائج:

ويمكن القول: إن النص لم يزل بحاجة إلى قراءة من زاوية نظر أخرى، فهذه القراءة لا تزعم أنها قد أحاطت بكل ظواهره ومظاهره السيميائية، وإنما لامست منها ما اقتضته الضرورة المرجوة، ووفقا لآليات وإجراءات المنهج المتبع، وقد تبين من خلال القراءة السابقة أن:

- المنهج السيميائي الخاص بـ «مدرسة باريس» صالحٌ لتحليل النصوص (أية نصوص إبداعية)، ولا يقتصر على دراسة النصوص السردية المحضة فقط.
- أن الرهان المذكور في المقدمة ما يزال مفتوحا وأساسه قائمة؛ ولا نزعم أننا قد نجحنا في تمثله كلياً هنا.
- علينا تجاوز القوالب الجامدة أولاً، والرموز والترسيمات المُقَوَّلِبَةُ للنصوص والمختزلة للنظرية وآلياتها بشكل مغلّ ثانياً، ومنح الآليات حرية أكثر مما هي عليه ثالثاً. ونحن إذ نوصي بالتخلي التام عن الرموز (ف U م .. وما شابهها) واستبدالها بتفاصيلها اللسانية (الفاعل منفصل عن الموضوع... وما شابهها) حتى تسهل عمليات التداول والقراءة بدون إعنات أو مراوغة، فإننا

نوصي بالتخلي الجزئي عن الترسيمات، والإتيان بها
عند الاقتضاء والضرورة إما لإيضاح فكرة غامضة
لن تتضح إلا بها، أو لاختزال فكرة طويلة ستشتت
الأفكار إن تم التفصيل فيها.

نص القصيدة المحللة

القصيدة الثالثة من كتاب الأم

في السماء،
على الأرض،
ما كان إلا الشتاء.
النوافذ مغلقة
والشوارع خالية
كيف؟
من أي نافذة سقط الموت
كنت وحيداً أمام السرير
الذي بدأ الموت ينزع عنه الحياة،
وأمي تقاوم
تلهث
كانت دموعي تقول لها
— ما لذي يفعل ابنك يا أجمل
الأمهات؟

- ولا صوت

أماه هل افتح الباب

كي يخرج الموت

- لا.. ربما يدخل الموت

كل البيوت التي حولنا تتشاءب

لا أحد في النوافذ

خوفا من البرد

خوفا من الموت.

مسكينة في الشتاء الشوارع

يابسة من يدثرها

من يجس يديها

ويرخي عليها ستار النهار

تجف البحيرات

حين يجيء الشتاء

ولكن نهرا كبيرا

ينابيعه صدر أمني

يظل غزير الحنان

لماذا يريد له الموت أن يتوارى

وأن تبلع الأرض أسمائه

وخلاياه

تاريخ ميلاده

سنوات الصبا

والكهولة

يا أيها الموت رفقا

بهذا الكيان الرقيق.

لم يعد جسدا

صار طيفا

ولكنها الروح

ساكنة الظل

حين يجف تضياء

ولا تسأل البيت

تخشى الفراق

وتأبى النزوح

كأني بها تتعذب حزنا عليه

وشوقا إلى عالم الضوء

والصحوّة الأبدية.

عبد العزيز المقالح

كتاب الأم: 19 - 22.



ثانيا:

الخطاب الصوفي

في ديوان «أبجدية الروح»⁽¹⁾

1. توطئة:

يرتبط التصوف بجملة من الدلالات، تجتمع كلها عند نقطة واحدة هي نزوع المتصوف نحو نبذ العالم المادي واستبداله بالزهد، وصراعه مع كل ما يُفصله عن كل ما هو روحي، إنه عودة إلى داخل الذات (الروح) الدال على النقاء كبديل للخارج المدنس (الجسد)، من أجل الوصول إلى الكمال.

نجد ملامح صوفية كثيرة في الخطاب الإبداعي العربي منذ القديم وحتى يومنا هذا، وهي ملامح تسم الأعمال الإبداعية بالروحانية والسمو وتكشف عن الحالة الاجتماعية والفكرية لكل مشتغل عليها في تلك النصوص، ومع أن التجربة الصوفية في الأدب العربي قد نمطت فيما مضى بعد أن حاول الكثيرون تقعيدها وقولبتها وحصرها في الغزل والحب الإلهي بواسطة الترميز برموز أشبه ما تكون بعيدة كل البعد عن الصوفية كجوهر نقاء وقداسة منها الخمرة وتأنيث المعشوق المذكر والعكس، حتى

(1) عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، د. ط، 1998م.

كادت معظم الدراسات للتجربة الصوفية في الشعر والإبداع بشكل عام تنحصر في هذه الرموز والأنماط، وهو ما يتنافى مع جوهرها كتجربة أكثر اتساعاً وتمدداً وإيهاماً من ذلك - خصوصاً في الشعر المعاصر تحديداً-؛ لأن الأدب بشكل عام والشعر منه بشكل خاص يستدعي التجربة الصوفية بوصفها أداة لخلق توازن بين عالمي الروح والمادة كما نلمح في شعر «المقالح» منذ بداياته الأولى غير أن ذلك يغدو ومهيماً في كل مفاصل ديوانه الموسوم بـ «أبجدية الروح» الذي يشتغل على التصوف منذ عنوانه الخارجي الذي يسمه بالأبجدية الروحية مروراً بعناوينه الداخلية والمتن الذي يمثل لوحة صوفية مكتملة.

إنه يسعى في مجموع إبداعه إلى إعادة النظر في الذات وعلاقتها بالعالم انطلاقاً من استحضاره للفكر الصوفي واشتغاله على قاعدته المنهجية والروحية، ويعيد النظر في فكرة التصوف ذاتها التي ارتبطت بالكثير من أقطاب الصوفية كوسيلة نجاة فردية للقطب ذاته؛ لتغدو لدى المقالح وسيلة نجاة جماعية للمجتمع ككل، وتصبح في ديوانه الموسوم بـ «أبجدية الروح» تصوفاً ذا علاقة وشيجة بقضيته التي يعالجها؛ إذ يلبس لبوساً خاضعة لما تعاني منه الذات المتمفصلة في البنى الشعرية ويعيشه مجتمعة ككل، فلا نجد ظاهرة التغني بالرموز الصوفية الجاهزة والمتعارف عليها في التجربة الشعرية الكلاسيكية كالخمرة والغزل المعكوس... إلخ، بل نجدها تتجلى في صيغة صراع مع التحولات التي مست المفاهيم وكثفت تعقيدات

الحياة، وفصلت المجتمع عن الفرد والفرد عن المجتمع، وفي صيغة مكاشفة تسعى إلى إعادة النظر في كل ما يسعى إلى تهديد الإنسانية ويصيبها في ذاتها ويخدش جمالياتها.

وجدت هذه القراءة بعد تأمل أن المهيمن على الديوان في خطابه الصوفي تيمات ثلاث هي: الرؤى الصوفية على صعيد العنونة وإيغالها في التخيل، وكذا الصراع الإنساني بين الذات وعالمها المادي، والموت كمخلص، واستحضار الرموز الصوفية (شخصيات وأمكنة ومفاهيم). وهو ما ستضطلع الدراسة بالكشف عن كيفيات تشكلاته وأبعاد دلالاته.

2. العنونة كفضاءات للتخيل الصوفي:

يعد العنوان في هذا الديوان أول نافذة تفتح آفاق التخيل وتشعره على عوالم صوفية تنوق إلى الدمج بين المعرفي (أبجدية) والعرفاني (الروح)، وهو تنوق الصوفي/الشاعر إلى ابتكار أبجدية ثانية تسعى إلى التفلت من الواقع المثقل بالوحشة والخراب والانفصال عن مواضيع القيمة، والانتقال من اللغة المعهودة كلغة صماء لا توفر المأمول من وجهة نظر الصوفي؛ لأن اللغة المألوفة التي يصفها ضمناً بـ (أبجدية الجسد)، بالزاميتها وسطوتها ومحدوديتها وانغلاقها؛ لا يمكن الخلاص من سطوتها سوى بالاستغراق الصوفي والاستبدال والانزياح عن كينونتها، وهذا ما يجعل البحث عن أبجدية ثانية هاجساً مشروعاً كان قد خبره وعانى منه المتصوفة واصطدموا

به⁽¹⁾، وقد حاول المقال الانزياح بها من لغة للجسد (دنيوية) إلى لغة للروح كوسيلة معرفة تسعى إلى بلوغ الغاية والنفاذ إلى جوهر الأشياء والعالم.

إن مما لا شك فيه -والحال تلك- أن المتن برمته سيتناسل من هذين الدالين (المعرفي والعرافني)، وليست مبالغة إن قلنا إن المتن كله يقوم على هذين المحورين كحقلين دلاليين يعمدان إلى تشكيل المتن بنائيا وفنيا، وهما من جهة أخرى يعكسان مفهوم الصوفية بما هي أداة لهتك أستار الحجب ومحاولة التعرف على الجانب الخفي من العالم والبحث عن المعنى الكلي للعالم ولمسمى علاقة الذات به وبالله والآخر.

كما أن هذا العنوان يمهّد لتشكيل العنونة الداخلية بنائيا وسيميائيا، ونلمح ذلك من السمة البارزة في تشكيل معظمها وهي دورانها في الفلك الصوفي كحقل دلالي تتحرك فيه الأبعاد الدلالية بطريقة تعضد الرؤية الفنية التي يرسمها المتن، وتشكل خطأ صوفيا واحدا تتوالد منه وعبره جملة من الرؤى العرفانية التي تأخذ شكل المعادل الموضوعي للتناقضات والمفارقات المولدة لدورة الحياة في مستوييها: التجريدي والتجريبي⁽²⁾، على نحو: «فاتحة، ابتهالات، رؤيا، قصيدة حب للسماء، اشتعالات،

(1) ينظر: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط: 1، 2000م: 130.

(2) ينظر: عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث - قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، السنة الحادية والعشرون، العدد الحادي والثمانون، شتاء 2003م: 24.

مفاتيح إلى تُكَنّات الروح، في الطريق إلى يفرس، من مواقف سفيان الصنعاني، موقف الضحك، موقف البكاء، موقف الجسد، موقف الروح، ذهول، في يفرس، اكتمالات أحمد، أغنية للروح، بالقرب من نخلة الله، أسئلة، مرايا الضوء...، إنها تشكل مسارا صوريا يتعدد في البدء (لغويا) ليتحد في المنتهى (سيميائيا) وهو التأمل والمناجاة والوجد والارتقاء، والرحيل نحو المقدس، أو إلى أماكن وشخصيات صوفية ارتبطت روحيا به (يفرس، سفيان الصنعاني)، أو استحضار النفري إحيائيا بواسطة استحضار ما عرف به في مسيرته الصوفية كلها (المواقف) والتخلص من غواية الجسد، والبحث عن ما ينير ظلمات الروح، والكشف، والقلق، والتساؤل، وهي كلها تجتمع في محور واحد هو التصوف كبحت عن الخلاص.

إن العنونة بناء على ذلك جزء لا يتجزأ من الرؤية العامة التي يقدمها المتن وينبني عليها رؤية وأداة ورؤيا، كما أنها تمهد للدخول في عوالمه الصوفية وخباياه الدلالية.

3. الصراع بين الذات وعالمها المادي:

تُعرّف الصوفية بنزوعها صوب نبذ النزعة العقلية الصرفة التي تجعل من العالم كونا عمليا بحتا يفتقد إلى الوجدان، وكذا باقترابها من العالم الروحي انطلاقا من التمسك بشعور القلب والحدس العرفاني والوجداني من أجل وصول العارف أو المتصوف إلى غايته، وهي نزعة تقوم -في ديوان «أبجدية

الروح»- على الاتكاء على النقاء، والبساطة مقابل التعقيد الذي تفرضه سلطة الأشياء المادية، وكذا تحسس العالم بالروح بدلا عن حواس الجسد، وتتجلى هذه النزعة منذ العنوان الخارجي للديوان، الذي يحدد السمة الأولى للمتن وهويته النهائية كصراع بين الروح والجسد ينفي ثانيهما (الجسد) انتصارا للأول (الروح)، مع أن دال الروح يبطن دال الجسد لأنهما متلازمان في الفكر الصوفي، فلا يكاد يظهر أحدهما بمعزل عن الآخر فإذا ذُكر أحدهما يذكر معه الآخر كضد؛ ليجسد الصراع الذي يعيشه الصوفي بين عالمه الطيني المندس، وعالمه الروحي المقدس؛ فهو ينتصر بالأولى على الأخرى؛ لذلك فإن الديوان يجسد حالة الانتصار على الجسد بعزله عن داله الآخر، ويعمد إلى دفن ما يهيج الجسد ويمنحه جسديته (النفس):

«كنت أبصرها

كنت أبصر نفسي مكتظة بالخطايا

محاصرةً بذباب من الإثم

حاولت إغرائها بالخروج من الجسم

أمعنت في صدها

فاستفرت بقايا الأفاعي بصدري

.....

آه ما كان أبعد ما بيننا

غير أنني اعتذرت لها

واعترلت الزحام
خلعتُ حذاء الهزيمة والصبر
أثمن ما ادخرته السنون العجاف
ارتفعتُ... أنا
ثم واريثها،

ولمحتُ بقايا شرارتها في ارتعاش العظام»⁽¹⁾.

تبدو ذروة الصراع في محاولة الذات القضاء على جوهر الجسد ودافعه المحوري (النفس)، بوصفها المحرك الرئيسي للجسد، فلولاها لما كان للجسد أي معنى ولا أي وظيفة، إن النفس كما يقول المتصوفة «ظلمانية» سيئة المعاملة، وروحها في الأصل نورانية، ولا تزدد صلاحا إلا بمخالفة العبد هواها والإعراض عنها وقهرها؛ لأنها تدخل في الصدر بوسوستها وأباطيل أمانيتها ابتلاءً⁽²⁾.

يتمدد الصراع مع الجسد ومكوناته ليكتسب بعداً آخر في نص «ابتهالات» المليء بالمناجاة، حينما يسعى إلى نفي الجسد ووسائلها التي يستعين بها ويستبدلها بالروح:

«إلهي

أنا شاعر

(1) أبجدية الروح: 114 - 116.

(2) ينظر: رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: 1، 1999: 970.

يتحسس بالروح عالمه

يكره اللمس

عيناه مقفلتان»⁽¹⁾.

إن فعل تحسس عالم الذات ينسجم مع عالم الروح الذي يمثل هنا أداة التحسس، وإقبال العينين ينسجم وواقع الانفصال عن العالم وحاسة اللمس، وكأنه التوق العميق إلى الانكفاء على الروح كعالم للسلام، والانفصال عن الواقع الخارجي كعالم حرب ودمار بوصفهما آلة فصل للإنسان عن سياقه الروحي والزج به في ظلمات شئون دنيوية لا طائل منها سوى اتساع دائرة التيه، فالحرب وسيلة لفصل الإنسان عن الروحي، وفصل الحياة عن العالم النوراني، إنه رفض للعالم المادي الفاقد لقيم الإيمان:

«كرهتني الحروب

لأني بالخسرات وباخوف أثقلت كاهلها

ونجحت بتحريض كل الزهور

وكل العصافير

أن تكره الحرب

أن ترفض الموت يأتي به موسم للحصاد الرهيب

ولكنها الحرب يا سيدي أطفأني

وأطفأت اللوحات المدلاة في الأفق

(1) أبجدية الروح: 21.

أقصت عن الأرض نور السموات

واحتكرت ملكوت الجحيم»⁽¹⁾.

إن صراع الذات مع العالم المليء بالتناقضات والكثافة المادية (الحرب) يدفعها إلى اللوذ بالشكوى والمناجاة للذات الإلهية، والاستنجد بها بوصفها مُخلصاً بعد أن فرضت المادة القطيعة بين الأرض والسماء واستبدلتها بالجحيم.

4. الموت كوسيلة للالتقاء بالله:

ينظر الصوفي إلى الموت على اعتبار أنه طريق إلى الحياة الأبدية، ووسيلة عبور للالتقاء بالذات الإلهية، إنه وسيلة للانتقال من العالم الفاني الذي تنفصل فيه الذات عن الخالق إلى العالم «اللافاني» الذي تلتقي فيه الذات بالإلف ولا تبتعد عنه. وبعبارة أخرى إنه إطلاق من قيد الجسد والأكوان والاندراج في المطلق والرحمن، وطريق إلى الحق، ووسيلة تفريق بين الروح والجسد⁽²⁾، وهو ما يعبر عنه وبه المقالح في نص «فصول من كتاب الموت»:

«وسوى الموت لا يجمعُ الله والناسَ

في شرفةٍ واحدة»⁽³⁾.

(1) أبجدية الروح: 21، 22.

(2) ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي - الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط: 1، 1981م: 1028.

(3) أبجدية الروح: 78، 79.

وهي القاعدة التي تتجلى في نص «اكتمالات أحمد» حينما تلتقي الذات محور النص (أحمد) بالله عن طريق الموت، أو حينما تنوق إلى لقاءه الذات المتلفظة داخل النص أيضاً، حيث تتجلى بنية التحول الشكلي والجوهري للذات محور النص، فيكتمل بالموت، ويصير إنساناً بهياً، ويخرج الكون ومكوناته من بين حدقاته تارة ومن بين أكفانه تارة أخرى:

«بالموت يكتمل الفتى ويصيرُ إنساناً بهياً

حالمًا تندأح من حدقاته الحدائقُ،

والهضابُ الفاتناتُ

تطل من أكفانه سحبٌ وأشرعةٌ

وبحرٌ أزرقُ الرايات»⁽¹⁾.

ويظل التوق لدى الذات المتلفظة (الذات الشاعرة/ الساردة) في النص متتابعاً؛ إذ تنوق إلى التحول والانفصال عن الحياة والاتصال بالموت ابتغاء الاكتمال، ويتجلى ذلك عبر ملفوظ مناجاة مع الموت ينم عن شوق كبير من قبل الذات التي تظل تلح على فكرة التحول نحو الاكتمال وهو جوهر الصوفي؛ إذ بالموت يتم الاكتمال والاتصال، على عكس جوهر الدنيوي الذي يرى في الموت انفصالاً عن الحياة.. فنجد:

«يا أيها الموتُ الجميلُ

لمحتُ وجهك ناصعاً خلفَ التلالِ الهارباتِ من الضبابِ

سمعتُ صوتكُ،

في حديثِ الراعياتِ، وعبرِ شباباتِ وادي الزعفرانِ
قرأتُ أشعاراً لموتى استقبلوكُ وقد تماهى وجدهم بالشوق
نحو الله

فاكتملتُ قصائدُهمُ

كما اكتملَ الفتى»⁽¹⁾.

وحينما يشتد توقه للموت/المخلص يطلب منه تحويط الأكوان بالأكفان وغسلها بريحان البداية، ابتغاء العودة إلى الجذور والبراءة والعودة إلى حيث نقطة البدء المتمثلة بما قبل الخلق وما قبل الخروج إلى الحياة.

5. الرموز الصوفية كمعادل موضوعي:

تعد الرموز الصوفية من أهم وسائل التخصيب النصي والانفتاح على العالم في المدونة الشعرية العربية، وتأتي على أشكال متعددة منها رموز الأماكن ورموز الشخصيات ورموز المفردات (المصطلحات والمفاهيم الصوفية)... وقد تجلى ذلك في ديوان أبجدية الروح عبر مجموعة من الشخصيات والأماكن، والعبارات والمفاهيم (هذه الأخيرة لن نتناولها هنا)، فمن الشخصيات: «فريد الدين العطار»، و«سفيان الصنعاني»، و«غيلان الدمشقي»، ومن الرموز المكانية المهيمنة: «يفرس»...

(1) أبجدية الروح: 147.

(1) أبجدية الروح: 145، 146.

أ. رموز الشخصيات/الرمز قناعاً:

سنكتفي هنا باستكشاف الرمز المقنع في نص «مقامات سفيان الصنعاني»، الذي يتخذ فيه الشاعر من الزاهد «سفيان الثوري»⁽¹⁾ قناعاً، يتماهى فيه ويعبر به عن حالاته ومواجهته الصوفية، ورحلته إلى الله وارتقائه إليه وتطهره من النفس/الجسد، عبر مقاطع نصية أسماها بالمواقف، تتدرج ويتراصف بعضها فوق بعض ويؤدي كل منها إلى الذي يليه فنيا ودلالياً من جهة، وخروجاً من حالة الجسد إلى الروح والتطهر بالحب الإلهي والاقتراب من المعرفة واكتشاف الحقيقة من جهة ثانية، يبتدئها بـ «موقف الضحك»، الدال على اللهو والعبث والفرح المجاني المفضي إلى عقوبة من الله، يليه موقف البكاء ككفارة عن خطيئة الضحك، وهو ما يجعل الله يكافئه بالسفر إليه؛ السفر الذي يستكشف فيه الكثير من العوالم الروحانية، ويتلو ذلك بـ «موقف الجسد» الذي تتصارع فيه الذات مع شهوتها الفانية وتتجرد منها وترفضها بعناء وشدة ومجاهدة، كإحالة إلى المجاهدات والعناء الذي يكابده الصوفي من أجل التطهر والوصول إلى موضوع القيمة المستهدف، يلي ذلك «مقام الروح» كخاتمة

(1) هو أبو عبد الله سفيان بن سعيد بن مسروق الثوري (716 - 778 م)، كان عالماً، وفقياً، وله مؤلفات في الفرائض والحديث، وكان يلقب بأمرير المؤمنين في الحديث، ولد ونشأ في الكوفة ومات مستخفياً في البصرة. ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام - قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ج: 3، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 5، 1980 م: 104.

للطبقات النصية التي يتحول فيها الذات من حالته الأولى المتمثلة في الفقدان، إلى حالته الثانية المتمثلة في الامتلاك للـ «الحقيقة» «إبتل شخصي بماء الحقيقة»⁽¹⁾ بعد أن يتم دفن النفس (الجسد) والانتصار عليها في آخر مراحل الصراع: «ارتفعتُ.. أنا

ثم وارتبها،

ولمحتُ بقايا شراراتها في ارتعاش العظام»⁽²⁾.

بوصوله إلى موقف الروح يصل إلى الحقيقة التي تتكشف له فيها خطاياها وأثامها، ولا ينتهي إلى الاستقرار النهائي برغم امتلاك الحقيقة بل «تباغته همهمات السؤال»⁽³⁾، وهو عدم الاستقرار الذي يظل هاجساً لدى المتصوفة ما داموا في على مبعدة عن الذات الإلهية.

ب. الرمز المكاني/المكان ملاذاً:

لا نستطيع أن ندرك الأبعاد الروحية والفنية للمكان في ديوان «أبجدية الروح» إلا إذا أدركنا خلفياته المعرفية، وتاريخه المتعلق بتحوّله من واقعه كمكان طبيعي إلى واقعه الاستثنائي كمكان صوفي، فقد انتقى المتن أماكن ارتبطت برموز من أقطاب الصوفية الذين تركوا أثراً كبيراً في المشهد الصوفي اليميني في زمانهم، وظل

(1) أبجدية الروح: 116.

(2) المصدر نفسه: 116.

(3) أبجدية الروح: 118.

أثرهم ماثلا إلى اللحظة في تلك الأماكن، فلا يكاد يذكر مكان ما من تلك الأماكن إلا ويذكر معها المتصوفة الذين ارتبطوا بها، كما هو في قصيدتي «في الطريق إلى يفرس»⁽¹⁾ و«في يفرس»⁽²⁾، و«يفرس» هو مكان/مقام المتصوف اليميني العارف بالله «أحمد بن علوان»، وهما متلازمان أبدا حضورا وغيابا، فحضور يفرس يحضر ابن علوان والعكس، وبانتفاء حضور أحدهما ينتفي حضور الآخر، إنهما علامتان ثقافيتان متلازمتان فنيا وفكريا.

تتخذ الذات في النص من هذا المكان مهربا من تغول المدينة المليئة بالوحشة، وآليات الحضارة بضجيجها وغربة الروح واغترابها فيها، نتيجة انقطاعها عن العالم الروحي، وهيمنة الزيف على جوهرها، وهو ما جعل «يفرس/القرية» تتجلى في النص كمعادل موضوعي مزدوج للروح مقابل الجسد، وللمدينة مقابل القرية، ولمكونات الحضارة مقابل مكونات الطبيعة، إنه يستثمره «للتعبير به عن مدى الحياة الواقعية الراهنة، التي افتقد فيها الشعور بالمعنى والقيم و«الاتصال» و«التواصل»، ومن ثم بالحياة التي تلاشى فيها الشعور ب«الانتماء»، وبالهوية المعنوية، والروحية المتجذرة التي تجعله يستشعر ويحس ويدرك كينونته الذاتية والجماعية الغارقة في سلطة حضارة الأشياء المادية التي بقدر ما أفادت الإنسان المعاصر، صادرت هويته، وأفقدته الشعور بمعنى الكرامة الإنسانية»⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه: 103.

(2) المصدر نفسه: 137.

(3) عثمان بدري، وظيفة العنوان...: 29.

كما أنه يتمظهر بصفات روحية وروحانية متعددة تكاد تكون «عجائبية» أو لها صفات العجائبي الذي لا نجد له مسوغا إلا من خلال البعد الصوفي، حتى الذات المتلفظة في النص تبدو مندهشة من كل الصفاته والمظاهر التي تحف به، فنجدها لا تعرف على وجه التحديد أ «قرية تلك، أم هي سجادة للصلاة» «قرية هي، أم باحة القلب» «قرية تلك، أم واحة تهجي حروف المحبة».

ولشدة الحضور الروحي في هذا المكان/القرية فإن الذات يتمنى أن يسافر (المكان) إلى الناس، كإحالة على شدة انقطاع الناس في لهوهم عن روح الحياة وانشغالهم بمظاهرها وبهرجها وبصناعة كوارثهم وحروبهم وموتهم، ففي حين تكون الذات راحلة إلى هذا المكان/يفرس كما يظهر في العنوان، يتمنى الذات لو يقوم المكان بفعل الرحيل إلى الناس؛ لأنهم في حال ابتعادهم عنه غارقون في ثاراتهم وصراعاتهم وخطاياهم الدنيوية، لذلك يدرك أنه المكان الوحيد - ما دامت صفاته تلك - الذي سيتطهرون فيه وبه من خطاياهم، إنه يقترحه كحل أخير لسقيا الروح والنقاء والوثام النفسي والروحي.

وقد جاء المكان تبعا لذلك منفثا رحبا متحركا غير ثابت فبإمكانه الانتقال ليلا إلى الشام والصلاة في مكة والجلوس ساعات في حضرة أهل العشق الصوفي، كما أنه يمتلك صفات ترتفع به عن المكان العادي فيغدو مكانا استثنائيا يزدحم بالضوء والدهشة والبياض وكلها صفات روحية

تكثف النزعة الصوفية له من جهة وللمتن والذات المتلفظة فيه من جهة أخرى.

يمكن القول إن الخطاب الصوفي يهيمن على المتن أفقياً وعمودياً، وينطلق من العنوان الخارجي مروراً بالعناوين الداخلية، واستقراراً في النصوص، وهو ما يمنحها بعداً شفيفاً يقف على عتبات الروح، ليشعل فيها رغبة البحث والاستكشاف النصيين، ويدفعها إلى العودة صوب الداخل بوصفه مقام استقرار وطمأنينة، والتفقت من إसार الخارج بوصفه مقام قلق وشك وتيه واغتراب طويل.



ثالثاً:

شعرية التناص في نص:

«أي فزاعة تطرد اليتيم عني!»⁽¹⁾

1. توطئة:

تعد القصيدة الكلاسيكية قصيدة شعرية، في حين تعد القصيدة المعاصرة شعرية قصيدة بامتياز. تؤكد هذه المقولة التحول العميق في المصطلح والرؤية والاشتغال ونتائج كل ذلك معاً، على صعيد الأنواع الأدبية عامة وعلى صعيد الشعر خاصة، فلم نجد نوعاً أدبياً، أو نظرية فكرية قارئاً على حال ما، بل نجد تحركاً مستمراً وبوتيرة متسارعة، في الإبداع وفي النظريات والمناهج وفي تطبيقاتهما.

منذ أن جاءت النظرية الشعرية وهي متحركة نتيجة لخلفيات وفلسفة كل مفكر ومشتغل عليها وبها؛ فنجد شعرية ياكبسون، وتودوروف، وكمال أبي ديب... وغيرهم، ولعل النقطة الجامعة بين أفكار هؤلاء وغيرهم هي أن المفهوم الأولي للشعرية يأتي كإجابة على السؤال: ما الذي يجعل من الأدب أدباً من جهة، أو بأنها تمثل مجموع الطرائق

(1) للشاعر عبد المجيد التركي.

التي يتخذها الأديب لبناء أعماله من جهة أخرى، وعلى تقارب هذه الأفكار والرؤى -نسبيا- حول الشعرية، نجد أن طروحات جيرار جينيت تختلف عن هؤلاء جميعا؛ فهو يرى أن شعرية النص تكمن في «العلاقات عبر النصية»^(*) التي تمثل مجموع ما يربط نصا ما بنص آخر ويجعله يفتح على ما لا يحصى من النصوص ويحدد علاقته بالعالم، ويقسمها إلى خمسة أنماط يفضي كل منها إلى ما يليه تجريدا وتضمينا، بشكل تراتبي، وهي بحسبه⁽¹⁾:

1 - التناص: وهو الوجود الفعلي لنص في آخر بشكل معلن أو خفي، ويأتي هذا الوجود النصي وفق ثلاث آليات^(**) هي:

أ - الاقتباس: وهو تكرار وحدة خطابية من خطاب في خطاب آخر، ويمثل أكثر وجوه التناص جلاء وحرفية وحضورا.

ب - السرقة: وهي اقتباس صريح ولكنه غير معلن ويمس الملكية الفكرية للآخرين، سيما حين يكون المتناص

(*) هنالك من يترجمها خطأ بـ«المتعاليات النصية».

(1) ينظر عن ذلك: ناتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار نيوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د. ط، 2012 : 17 - 20.

(**) هناك وتضيق ناتالي غروس إليها آلية رابعة هي الإحالة؛ التي ينفي النص بواسطتها معظم دوال النص السابق / ويبقي على شيء يسير منها فقط. ينظر: مدخل إلى التناص : 64.

فقرة كبيرة أو أكثر ولا يحيل إلى مصدرها ومؤلفها وينسب العمل لنفسه.

ج - الإيحاء: وهو أكثر ضمنية وخفاء، ويتم عبره تحويل النص وإخفاء تراكيبه وقلب دلالاته، أو إبقائها بعد دمجها في سياقات النص الجديد....

2 - المناص: ويمثل كل ما يحيط بالمتن أو النص ويجعل منه متنا/نصا، ويقسمه جينيت إلى قسمين: الأول النص المحيط، والثاني النص الفوقي، ويعني بالأول كل ما يحيط بالمتن ويكون قريبا منه كالعنوان الرئيسي، والفرعي، والعناوين الخارجية، والداخلية، والمقدمات، والإهداءات... إلخ، ويعني بالثاني كل ما يحيط بالمتن ويكون على مسافة أبعد من سابقه، كالمراسلات والحوارات الصحفية وغيرها...

3 - الميتانص: وهو العلاقة التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره مباشرة، ويتمثل في علاقة الشرح والتفصيل، إنه علاقة النقد بامتياز.

4 - النص الجامع: وهو العلاقة التي تربط النص بجنسه، وهي أكثر ضمنية وتجريدا، وتهيئ أفق القارئ لتقبل عمل ما وفق مؤشره التجنيسي.

5 - التعلق النصي: ويتمثل في علاقة الاشتقاق التي تربط بين نصين سابق ولاحق، فالنص اللاحق ينبني

وجوده من السابق، حين يشتق بنياته ودلالاته وفق طريقة ما من سابقه، ويعني ذلك أن النص (ب) هو النص اللاحق الذي يشتق وجوده من النص (أ) وهو السابق عليه في الوجود، ويتم الاشتقاق النصي هذا وفق طريقتي المحاكاة والتحويل ولكل منهما ألياته المحددة، (ليس هذا مقام ذكرها، وتفصيلها)، ويعد هذا النمط أهم الأنماط من حيث إنه عام تدرج تحته بقية الأنماط الأخرى.

ويحدد جيران جينيت لكل قسم من هذه الأقسام ألياته، وإجراءاته الاشتغالية التي يتغيا من خلالها قراءة النص، واكتناه تعالقاته مع ذاته والعالم، وانبناءاته السطحية والعميقة.. إلخ، وطرحه جينيث هذا قد يجعل القارئ يظن للوهلة الأولى أنه يلغي البنيوية والحقيقة أنه لا ينفىها نفيًا قاطعًا بل يطورها ليجعلها بنيوية مفتوحة، ويركز على الأدب في ذاته، ويقصي إطاره الخارجي المقحم عليه إقحاما من الخارج، بل يجعل النص هو الذي يحيل إلى خارجه المتمثل في العالم ومكوناته كمرجعية، ويستبعد المؤلف من دائرة اهتمامه⁽¹⁾.

تتغيا هذه القراءة استكنانه شعرية التناس وسيمياثيته في نص (أي فزاعة تطرد اليتيم عني) للشاعر اليمني (عبد المجيد

(1) ينظر : عصام واصل : التناس التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2011م : 15.

التركي)، من بعض إجراءات المنهج السيميائي (الباريسي) سبيلا لمقاربة التناس، وكيفيات انبنائه في النص، بغية الوصول إلى الدلالات العامة التي يتغياها، وكيفية تشكلاتها، من خلال دراسة المناص متمثلا في عتبة العنوانه أولا، ومن ثم التناس مع القرآن الكريم بوصفه مهيمنا سيميائيا في النص ثانيا.

2. المناص في النص:

ينتمي العنوان إلى النص المحيط -كما ذكرنا سابقا-، ويمثل مفتاحا إجرائيا يلج من خلاله القارئ إلى أعماق النص، ويقدم صورة استباقية لمضامينه وعوالمه، والمتأمل في عنوان هذا النص سيجده عنوانا ملفوظا، أي أنه جزء من المتن، منتزع من بناء التركيبية، فهو يتكرر في السطر العاشر حرفيا ودلاليا: "أي فزاعة تطرد اليتيم عني".

والفزاعة معجميا مشتقة من الفزع والتخويف، وهي عبارة عن دمية (شخص / حارس افتراضي)، يصنعها الفلاحون ويضعونها في حقولهم كحارس وهمي يشتغل على الإيهام بدرجة أساس؛ ليمنع الطيور والعصافير من أكل الحبوب والثمار الزراعية، وهذه الصورة المنتزعة من الواقع محملة بشحنات أنثربولوجية ممتدة في الذاكرة مرتبطة بمشاهد الطبيعة والحقول منها بشكل خاص، والشاعر حينما يتناس معها لا يستدعيها إلى نصه بمحمولاتها القارة فيها، وإنما يعمد إلى قلب صورتها النمطية، فيكسر بذلك

أفق التوقع لدى القارئ حين يجعل من الفزاعة أمنية يتغيا من خلالها طرد اليتيم الناتج عن موت الأب / الشخصية المحورية التي تخاطبها الذات المتلفظة في النص منذ بنيته الافتتاحية حتى بنيته الختامية، وإذا كان النص -أي نص- حين يستدعي نصا آخر يعمل بدرجة أساس على قلب دلالاته وتغيير سياقاته بشكل متفاوت؛ فإن النص اللاحق هنا يحول الفزاعة من حقلها إلى حقل متخيل غير متحقق نابع من إيمان المبدع بأنه ليس ثمة ما يبعد الموت مهما يكن ..

العنوان يحشد في ذهن المتلقي هذه الصور المستدعاة من الواقع فتجعله يتأهب للدخول في عالم النص دراميا من حيث انبثائه على الحركة والصراع اللذين يوحى بهما ويفرضهما على الذاكرة؛ سيما في دالي "فزاعة ویتيم"، فidal فزاعة يحمل كل معاني الخوف والترهيب، وبذلك فإن الفزاعة تمثل عاملا معيقا يمنع من الاتصال بموضوع القيمة، وعاملا مساعدا لواضعه /الفلاح من حيث إنها تحافظ على محاصيله، أما دال اليتيم فإنه يحمل معه صورة مأساوية درامية تحمل في بؤرتها معنى الموت والاعتراب من حيث إنها بالضرورة تستدعي معها أحد قطبي الدلالة الغائبة، فاليتيم واليتيم لديهما قطبان غائبان:

یتيم ← موت .

یتيم ← میت .

فidal اليتيم يستدعي دلالة الموت ذلك أنه لا يُتَم بدون موت أحد قطبي الأسرة "الأب أو الأم"، كما أن اليتيم يستدعي معه مِيتًا ما؛ إما أن يكون الأب أو الأم أو كليهما معا، فكل دال بالضرورة يستدعي معه دالا ضمنيا يتضاد معه أو يتضمنه وينتج عنه؛ أي أن حدوث أحدهما مترتب على حدوث الآخر.

إن هذا العنوان يقدم حالة ذات تتغيا إقامة وصلة بـ«فزاعة» مفترضة، تفصله عن قيمة اليتيم بوصفه حالة غربة روحية، وفقدان امتلاك ينتج عنه في العادة انقطاع عن مصادر الرغد والعيش، والطفولة الآمنة، واستغلال الآخرين لليتيم سيما في صغره..

3. التناس في النص:

ويتناص هذا النص مع القرآن الكريم، ومع صور أنثربولوجية -كما رأينا في العنوان-، أو صور منتزعة من الحياة اليومية والطبيعة كصورتَي الفزاعة والخبّازة التي تحمل خبزها وتبيعه للمارة، إلا أن هذه الصور في النص تأتي بشكل جزئي غير مهيمن، في حين يأتي التناس مع القرآن الكريم مهيما في كل بنى النص، ولذلك ستكتفي به القراءة -هنا- دون غيره.

ويعني التناس مع القرآن الكريم استدعاء دواله ومدلولاته، والتفاعل معها، وإعادة تحويلها في نص معطى، حتى تغدو

جزءاً من مكوناته وشبكته الدلالية والنحوية، فتكتمل حينئذ الدلالة بين النصين ويغدوان نصاً واحداً.

يأتي التناص مع القرآن الكريم لهذا النص منذ الجملة البدئية للنص وتحديدًا في:

من يُؤُولُ رؤيَايَ يا أبتِ

إذ إن هذه الجملة البدئية تستنفر ذاكرة القارئ وتعود بها إلى آفاق النص القرآني عامة، وإلى القصص منه خاصة، وبشكل أخص إلى قصة سيدنا يوسف عليه السلام ورؤاه المتعددة، وينتقي منها رؤياه التي نتج عنها توجس الأب وخوفه مما قد يحل بيوسف، وتحذيره من مغبة ذلك، كما يخبرنا قوله تعالى:

﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ 4 ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾ 5 ﴿وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾ 6 [يوسف: 4 - 5 - 6]

والنص إذ يحيل إلى ذلك لا يذكره مباشرة، وإنما يستبطنه ويحيل إليه بشكل مختزل مكثف، ويداعب الحدث الكامن في ذاكرة القارئ الذي يترك له مهمة استكمال ذلك؛ أي

أن ثمة فجوات دلالية وتركيبية، يترك النص مهمة إكمالها للقارئ المفترض؛ لأنه يفترض أن هذه التراكيب والدلالات قارة في ذاكرته..

وفاتحة النص حينما تستدعي ذلك تقرر منذ البداية أن ثمة فصلة كبيرة بين الأب وقيامه بتأويل الرؤيا، وبينه وبين الابن، وأن ثمة غربة ووحدانية وفقداناً لموضع نتج عنه انغلاق المعرفة وفقدان موضوع الجهة المتمثل في المعرفة وتأويل هذه الرؤيا، وذلك ناتج عن حالة اليتيم.. التي نتج عنها الفراغ الذي يجسده الملفوظ اللاحق للملفوظ الافتتاحي القائل:

فالفراغ مليء بأحلامنا..

إن الفراغ عدم، وهو أمر طبيعي بعد فقدان الأب، إلا أن هذا الفراغ مليء بأحلام الذات، والحلم هو فراغ أيضاً وإن كان انزياحاً عن واقع لخلق واقع مغاير غير متحقق في الغالب؛ لأن الحلم يبقى مجرد رؤى وأفكار من الصعوبة تجسيدها على الواقع في هذا النص، والنص لم يذكر ماهية الأحلام ولم يحدد نوعها، ولكن القارئ يلمحها من خلال دلالات الحزن القارة في النص، والناجمة عن الموت واليتيم، وهذه الأحلام تتمثل في عودة الأب وتأويل الأحلام والاستقرار.. إلخ..

فتأويل الرؤيا مرتبط في الخطاب القرآني بيوسف بدرجة أساس ومن ثم بالأب الذي فسر أول رؤيا رآها يوسف، فالأب

يؤل رؤيا يوسف أولا، ومن ثم يؤل يوسف رؤيا السجينين والملك، وفي الخطاب الشعري بموت الأب لم يجد يوسف / النص من يؤل رؤياه، فيعمد الملفوظ الشعري إلى تحويل كبير في الخطاب المتناص، فالأب هناك لم يميت وإنما عاش حزينا على فراق ابنه، وهنا يحدث العكس فالابن هو من يعيش حزينا لفراق أبيه ويعيش في غربة عن العالم.

كما أن النص يرتقي بالأب إلى مصاف روحانية حين يجعله «يوسفهم» و«سليمانهم» و«موساهم» (ضمنيا) .. في الملفوظ القائل:

فالفراغ مليء بأحلامنا
كنت يوسفنا وسليماننا
ما تزال عصاك تهش على ألم
يتوطن كل وساندنا.

وهذا الملفوظ يستدعي في السطرين الأولين شخصيتي يوسف وسليمان وفي السطر الثالث يستدعي شخصية موسى عليه السلام إلا أنه لم يذكرها وإنما ذكر العصا وهي قيمة تختزل كل سمات وخصائص الشخصية الدال عليها قوله تعالى:

﴿وَمَا تِلْكَ يَمِينُكَ يَا مُوسَى﴾ 17 ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأُشْفِي بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى﴾ 18 ﴿قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى﴾ 19 ﴿فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾ 20

﴿قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى﴾ 21 ﴿وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضًا مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى﴾ 22 ﴿لِنُرِيكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى﴾ 23 ﴿أَذْهَبَ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى﴾ 24 . [طه: 17 - 24]

إن الشاعر باستدعائه لهذه الشخصيات يأتي بها ليمنح قضيته وحالته الشعورية قيمة روحية، ويوحى بفداحة فقدان الأب من جهة، وبقيمتة ومكانته التي كان يتبوؤها في الأسرة وفي نفسية المبدع، وبمدى الفراغ الذي تركه فيها من جهة أخرى، وتستدعي هذه الشخصيات معها سماتها وصفاتها، وتسندها إلى الأب الذي أصبح بذلك حاملا لها، فغدا جميلا وطارها ونقيا وأمينًا، وهو ما تحيل إليه الصفات المستعارة من شخصية يوسف عليه السلام، وعارفا وعالما وأوتي من مواضع القيمة ومواضيع الجهة الشيء الكثير، وهو ما توحى به شخصية سليمان عليه السلام، كما أنه قد أوتي الكثير من الخصائص الدلالية المستعارة من شخصية موسى عليه السلام.

وإذا كان المتلفظ في النص يوحى بشكل غير معلن عبر ضمير المتكلم بأنه يوسف فإنه يسند ذلك في الملفوظ الذي يليه بشكل معلن وصريح للأب الذي كان بمثابة يوسف، إن شخصية يوسف تحتمل دالتين اثنتين الأولى المسندة إلى الذات المتلفظة في البنية الافتتاحية للنص وهي الاغتراب التي ترتب عليها الخروج من العالم إلى الحب أولا ومن الحب

إلى العالم ثانياً، والدلالة الثانية مسندة إلى الأب وهي صفات الجمال والروحانية... إلخ.

ويعمل النص على قلب دلالة الآية السابقة فحين كان موسى يهش بعصاه على غنمه كان الأب يهش بها على ألم يتوطن كل وسائد الذوات المفترضة إلى جوار المتلفظ:

ما تزال عصاك تهشُّ على ألمٍ
يتوطن كلَّ وسائدنا

ويبقى التناسع مع تيمات قصة يوسف عليه السلام متمفصلاً في النص، ومحياً إلى الفراغ والاعتراب، ومحاولة الخروج من الاعتراب واللاحاق بالأب، في صورة مركبة مدورة تفضي محاورها الأولى إلى التي تليها:

سوف آتي وقد نخر الخوف فاكهتي
وسأمسح في عتبات بهائك حزني
الذي بتُّ أحمله مثل خبّازةٍ
لا طيور تراود أحلامها.

فالشاعر يقرر أنه سوف يأتي ويمسح على عتبات بهاء الأب حزنه/الذات الذي يحمله كخبازة لا طيور تراود أحلامها فبدال تراود يحيل إلى قصة يوسف مع امرأة العزيز وما ترتب عليها من غربة وانقطاع عن العالم بدخوله السجن وبالتالي اكتشاف براءته.. إلخ، كما يقول تعالى:

﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ [يوسف: 30].

ويشتغل النص على تحويل في عوامل السرد؛ أي استبدال القائمين بالفعل سيميائياً، فيستبدل امرأة العزيز بالخبازة، ويستبدل القائم بالمرادة من امرأة العزيز أيضاً إلى الطيور، ويحول المُرَاوِد من يوسف إلى أحلام الخبازة، ليخدم سياقات النص وفق رؤيته للعالم النابعة من التجربة الواقع تحت ضغطها.. ويعمق حالة الاغتراب والفقد التي تستمر في مفاصل النص وتمتد إلى قوله:

أي فزاعة تطرد اليتيم عني
فلا كنز تحت الجدار
سوى وجع ليس يُقْنى.

فهذا الملفوظ يعمق دلالة الفقد والفراغ وقسوة اليتيم ويستدعي إلى الذاكرة قوله تعالى:

﴿فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلُهَا فَأَبْوَأَ أَنْ يُلْقِيَهُمَا فَوْجَ دَا فِيهَا جِدَارٌ يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا﴾ . [الكهف: 77]

﴿وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزُهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا﴾ . [الكهف: 82].

فإذا كان الملفوظ القرآني يخبر في دلالاته بأن ثمة كنزا لتييمين فإن الملفوظ الشعري يخبر بأن الجدار لا يحتوي ذلك الكنز ليعمق دلالة الفقر والوحدة، وبالتالي فإن الملفوظ الشعري يتماثل مع النص القرآني ويتخالف معه من جهة أخرى؛ يتماثل معه من حيث إن هناك يُتَمَّا، ويتخالف معه من حيث وجود الكنز واختفائه.. لتتسع دوائر الاغتراب والوحشة التي نتج عنها مناجاة الشاعر لأبيه في قوله:

أبي:
إن دمعي يسيل على ما يرامُ
وحرّ القصيد مرّ كقيء المريض
ولكن عافية الموت أوسعُ
من غائلات الحياة.

ثمة أمنية في الموت والهرب من غائلات الحياة، إلى اتساع عافية الموت، ويتناص الشاعر أثناء مناجاته لأبيه مع طقوس دينية تتمثل في قراءة الفاتحة على المريض:

كنت تقرأ فاتحة فوق جرحي
وتمسح بالضوء روعي
أنا الآن أكثر من أي وقت مضى مؤمناً بيدك
أغثني أبي
قبل أن يأكل الليل وجهي
وخارطتي
وبقايا بياضي.

إن دال (كنت) يوحى بفُصْلَة بين [قبل وبعد]، وانتقال من كائن كان فعّالاً إلى كينونة غير فاعلة، ففي القبل كان الأب موجوداً يمارس طقوس القراءة على جرح الابن، في زمن مليء بالبهجة والامتلاك، وفي المابعد أصبح الأب مفقوداً، وأصبح الزمن مفرغاً من البهجة وممتلئاً بالتعاسة والحزن.. ولذلك يستغيث الشاعر بالزمن/السعيد الممتلئ بالبهاء قبل أن يداهمه الليل ويأكل نقاءه وطهارته.. ويخبر عن حالته التي يود الهرب منها إليه إذ يقول:

أنا رئةٌ
لو أردتُ انتحاراً
لحالتُ جبالاً من القشّ
بيني وبين المياه.

وهو بذلك يستدعي إلى الذاكرة قصة الطوفان، وعصيان بن نوح، وغرقه، الدال عليها قوله تعالى:

﴿قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾. [هود: 43].

وهو حين يستدعيها يستدعيها بشكل مغاير لسياقها التاريخي تماماً، فيصبح الابن رئة، وهو الذي يود الانتحار والموت بغية اللحاق بالأب، ولكنه يفصح أن ثمة معيقاً يعيقه

عن أمنيته هذه، والمعيق برغم إعاقته له ضعيف /جبال من
القش، فالقش على ضعفه يمنعه من الاتصال بأمنيته في حين
كان في الملفوظ القرآني نداء من الأب وفي النص الشعري
نداء من الابن للأب، وتماثل في أن الابنين الأول غرق والآخر
يود الغرق، والأول عاص والآخر بار بابيه.

وخلاصة ما يمكن قوله في هذه القراءة أن نص عبد المجيد
التركي يتناص مع آيات القرآن الكريم الدالة على الحزن،
وعلى المكيدة والاعترا ببالفعل وبالقوة، وحينما يتناص
معه يعمل على قلب دلالاتها ومضامينها، ويفرغها دلاليًا
ليحملها أبعاد تجربته ورؤيته للعالم وللحياة وفق فلسفته من
الأشياء، ويعمل على تحويل وإضافة، أو تحويل وحذف في
القيم المتمفصلة في الآيات القرآنية التي تناص معها في نص
«أي فزاعة تطرد اليتيم عني».

نص القصيدة المحللة:

أي فزاعة تطرد اليتيم عني؟؟

من يؤول رؤياي يا أبت
فالفراغ مليء بأحلامنا
كنت يوسفنا وسليماننا
ما تزال عصاك تهش على ألم
يتوطن كل سائدنا
سوف آتي وقد نخر الخوف فاكهتي
وسأمسح في عتبات بهائك حزني
الذي بت أحمله مثل خبازة
لا طيور تراود أحلامها
أي فزاعة تطرد اليتيم عني
فلا كنز تحت الجدار
سوى وجع ليس يقنى ..
أبي :
إن دمعي يسيل على ما يرام
وحرف القصيدة مكر كفيء المريض

ولكن عافية الموت أوسع
من غائلات الحياة .

رابعاً :
توظيف القرآن الكريم
في ديوان «الإغارة» (*)



1 - توطئة:

يعد التراث الإنساني أحد الروافد الروحية التي ينفتح عليها الشاعر ليعيد إنتاجها، وتوظيفها في نصوصه، وفق طرائق متعددة، وأساليب شتى، تستثير في ذاكرة القارئ العشرات من النصوص التي يكتظ بها العالم، فالذات جماع من النصوص تستمدّها من العالم، وكذا من الخبرات القرائية المتراكمة عبر مسيرتها الفكرية والعلمية.

لقد عاد الشاعر العربي إلى التراث -بشكل عام- لجملة من الأسباب والعوامل، منها ما هو فني، ومنها ما هو سياسي واجتماعي، ومنها ما هو قومي ونفسي⁽¹⁾، إلخ، وهو ما أضفى على نصوصه نوعاً من الموضوعية، وأبعدها عن الذاتية والغنائية المباشرة، وجعلها تلامس وجدان المتلقي؛ لأنها تخاطب جزءاً من دواخله الروحية،

(*) ألقيت هذه الورقة في «ملتقى الشعر الفصيح» الذي نظّمته مديرية الثقافة لولاية (وادي سوف) في الجمهورية الجزائرية (7 - 9 مارس 2009م).

(1) ينظر: د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978م: 17 - 57.

كنتَ تقرأ فاتحةً فوق جرحي
وتمسّح بالضوءِ روحي
أنا الآن أكثر من أيّ وقت مضى مؤمناً بيدك
أغشي أبي
قبل أن يأكل الليل وجهي
وخارطي
وبقايا بياضي
أنا رئةً
لو أردتُ انتحاراً
لحالت جبالٌ من القشّ
بيني وبين المياه.

للشاعر: عبد الجيد التركي



2. حوافز التوظيف القرآني :

إن المطلع على ديوان الشعر الجزائري لواجد فيه أن التراث الديني بشكل عام، والقرآني منه بشكل خاص هو المهيمن على غيره من التراث، ولعل ذلك ناتج عن قناعات الشاعر بأنه هو الحل، سيما عند معالجته لقضايا وطنية وقومية تشي برفض الزحف والمد الأجنبي/غير المسلم، واستيلائه على مواضيع قيمة عربية مركزية، وهو ما سنراه في متن (الإغارة)⁽¹⁾ للشاعر الجزائري «بوزيد حرز الله» كنموذج على ذلك.

يأتي توظيف القرآن الكريم في ديوان «الإغارة» منذ النص الأول فيه، ولذلك دلالاته الجمالية، فالنص الأول يمثل الفاتحة النصية التي تؤطر المتن ككل، وهو أول ما يواجه المتلقي منه، وذلك يستثير ذاكرته وذائقته الجمالية؛ لأنه يعيدها إلى المتن القرآني، وإلى وقائعه وصوره وأزمته وأمكنته، ولأن الشاعر «ينطلق من الموروث الديني على أساس فاعلية التواصل مع الذاكرة الجمعية»⁽²⁾، التي يشكل القرآن أكبر مساحة منها..

ويأتي اتجاه «بوزيد» إلى توظيف القرآن الكريم -كما يتجلى في المتن الكلي للديوان- مرتبطاً بأحد جانبين أو كليهما معاً، أولهما الهم الجمعي المرتبط بالمصير القومي للوطن العربي

وترسخ في كينونته شيئاً من هويته، سيما حين يكون هذا التراث أقرب إلى الهوية الروحية والإنسانية، كالتراث الديني مثلاً؛ «لأن صلة الشاعر بتراثه الديني صلة عقيدة، وخصوصاً مع القرآن الكريم، الكتاب الرسالي المعجز، والتشريع الإلهي المحكم»⁽¹⁾ الذي غير طرائق التلقي والتفكير وأدوات التعبير، منذ زمن بعيد، فظل الشاعر يحلم به، ويجاريه، ويستلهمه في كتاباته.

ولعل من المفيد الإشارة هنا إلى أن طرائق العودة إلى التراث والتقاطع معه قد تدرجت، ومرت بمراحل شتى، منذ الإحيائية وحتى اللحظة، إذ اختلفت هذه المراحل وفقاً لاختلاف الرؤية والأداة، وتنج عنها ما يسميه الدكتور علي عشري زايد⁽²⁾ بالتعبير عن التراث أو التعبير به..

ولعل أقرب أنواع التراث إلى المبدع العربي هو التراث الديني، والقرآني منه بشكل أكثر؛ لأنه أسس المرجعية الروحية والفكرية، وهو المركز الذي تتمفصل حوله وفيه وبه جملة من القيم والقوانين، والمفاهيم المتعالية على الأنات والأمكنة، ومع أنه لا ينبغي أن يعد القرآن الكريم تراثاً لذاته وفي ذاته، فإنه يعد كذلك لوجوده الزمني، المرتبط ببعثة الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام فقط.

(1) خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م: 47

(2) ينظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية: 80

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات: ANEP، الجزائر، ط1، 2003م.

(2) خديجة المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح: 46.

وهويته، في ظل المد الصهيوني وغيره، وثانيهما مرتبط بتعريف الخنوع السياسي العربي المتوقع على ذاته، والمنكفئ على هزائمه فقط.

يتجلى الجانب الأول في النص الأول من المتن «ترنيمة لعرس الجنوب» الذي يهديه «إلى انتصار إخواننا في جنوب لبنان»، وهو بذلك يفصح عن القضية التي يشغل عليها، والمتفصلة في النص منذ عنوانه الذي يمثل مفتاحه الأولي، وعتبه النبوية التي تؤثر المتن، وتعطي لمحة أولية عنه للمتلقي، وتشير إلى جنس النص (الافتراضي)، من حيث هو: «ترنيمة»، والترنيمة مشتقة معجميا من الترم، والترنم ترجيع الصوت طربا من فرح ما، ويبين النص سبب هذه الترنيمة/الطرب، والمتمثل في الانتصار، ولأن الانتصار يستلزم عرسا، فقد كان ذلك هو السر الكامن وراء احتفاء الذات بالإيقاع، الناتج عن توظيف الدوال القرآنية في القافية -كما سنرى-، لذا لم تأت هذه الدوال في القافية جزافا، أو حشا يمكن الاستغناء عنه.

يتأسس النص الأول من المتن على تناص إيقاعي مع القرآن الكريم، وخصوصا مع سورة المزمل، وهو ما يعمل على إضفاء القديم على النص والمتلفظ به وناطقه لتقريبهما من المتلقي بعد إثارة البنية الإيقاعية الكامنة في ذاكرته، فيظل متأججا إيقاعيا يتوقع لاشعوريا أن البنية الإيقاعية المستمدة من الذاكرة هي المهيمنة على بنية النص، وهو ما

سيراه بالفعل مهيما في كل مفاصل النص، وانفتاحاته على الموروث القرآني في ذاته، أو الذي يستدعي معه بنى تراثية أخرى كما سنرى لاحقا.

وقد أتى توظيف الدوال القرآنية عن طريق القافية التي تمثل ذروة الإيقاع الموسيقي، في النص الشعري، كما هو في قوله:

«هو ذا الجنوب منزل تنزيلا

ومرتل في صوتنا ترتيلا»⁽¹⁾.

الذي يستدعي إلى الذاكرة قوله تعالى:

﴿يَا أَيُّهَا الْمَزْمِلُ ۖ 1 قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا ۖ 2 نَضْفُهِ أَوْ
نُقْصُ مِنْهُ قَلِيلًا ۖ 3 أَوْزِدْ عَلَيْهِ وَرَيْلَ الْقُرْآنِ تَرْتِيلًا ۖ 4 إِنَّا
سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا ۖ 5 إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْأً وَأَقْوَمُ
قِيلًا ۖ 6 إِنَّ لَكَ فِي النَّهَارِ سَبْحًا طَوِيلًا ۖ 7﴾⁽²⁾.

ففي الخطاب القرآني احتفاء بالسجع، وتجانس الكلمات في آخر كل آية/(قليلا، ترتيلا، ثقيلا، قيلا... إلخ)، وإتيانها كفواصل تكتمل بها كل آية بنائيا وإيقاعيا، وهو ما يتماثل معه الشاعر في خطابه، عبر كل وحدة دلالية، أو ما يسمى بالبيت الشعري الذي يتماثل صوتيا مع الخطاب القرآني على نحو معين، فتقابل القافية في الخطاب الشعري الفواصل في الخطاب القرآني..

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة: 9

(2) المزمل، آية: 1 - 7

فإذا كان القرآن الكريم هو الأكثر قرباً للروح، والأكثر حضوراً في الذاكرة الجمعية، فإن توظيفه في النص يجعله مثيراً، معجباً في جمالياته الناتجة عن التماهي بين خطابين في خطاب واحد، لكل منهما خصائصه ومميزاته التي تندغم في قالب واحد، ومن هنا يتشكل الانزياح عن المعيارية القارة في كل منهما، وعلى الرغم من توظيف الشاعر للدوال القرآنية على النحو الذي رأينا، فإنه يشغل على تحويل معرفي دلالي، يرتبط بالوعي الأيديولوجي، أي أنه - في حين - يتمثل إيقاعياً مع الخطاب القرآني من جهة، يغيّره دلالياً من جهة أخرى، حين يناقش قضية قومية، متمثلة في القضية اللبنانية المعروفة بتشعباتها.

وقد جاء النص احتفاءً خاصاً بهذه القضية والعرس القوميّين، بطريقة المبدع، وطريقة النصّ المزدحم بالدوال القرآنية التي عاد إليها ليضفي على متنه وقضيته قداسة روحية؛ لأن القرآن الكريم يمثل ذروة القداسة لدى الإنسان المسلم، فحيثما وجد هذا القرآن أو شيء منه فثمة قداسة، لأن القداسة تتجسد في المصادر الدينية، ويصبح توظيف ما تحتويه تلك المصادر سبباً في إضفاء القدسية على القضية موضوع التناول⁽¹⁾، وخصوصاً إذا كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع، والمصير القومي والإنساني والروحي، لذا فقد ارتفع النص الشعري بجنوب لبنان في لحظة الإبداع الناتجة

(1) ينظر: صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار

مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2007م: 54

عن انتصار معطى إلى مصاف كتاب مقدس، يتنزل على المتلقي، فيرتله ترتيلاً:

«هو ذا الجنوب منزل تنزيلاً

ومرتل في صوتنا ترتيلاً»⁽¹⁾

وهو ما يتوطد أكثر في قوله:

«لبنان كم ظل السراب يلفنا

حتى أتيت بوحيا جبريلاً

فتعانق القرآن والإنجيل في

آيات حق ترفض التأويل

أوراس حن لعرسه وشموخه

لما رميت حجارة سجيلاً

حلقت في «جزين» طيراً جارحاً

ودفعت إبرهة.. دفعت الفيلاً»⁽²⁾

فثمة قدسية نابعة من العودة الى جذور التاريخ الإسلامي، وتيمته الإنسانية، والقومية الأولى، فنتج عن النصر توحيد بين الأديان، وتعانق بين القرآن والإنجيل، وأصبحت الأديان حاسمة جازمة، لا تقبل أي تأويل، كحسم النصر الذي لا يقبل التأويل أيضاً.

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة: 9

(2) المصدر نفسه: 10

وهذا النصر يستثمر في الذاكرة خزينها القومي، الوطني، حين يستعيد بهذا العرس الفرائحي العرس الذي أقامته جبال الأوراس منذ زمن، فتسلل من الذاكرة بكل خزينه النصالي ورصيده الجمعي في الذاكرة، عبر قوله:

«أوراس حن لعرسه وشموخه

لما رميت حجارة... سجلا»

فأوراس دالٌ يحمل رصيда أيديولوجيا، وقوميا وثوريا في الذاكرة العربية بشكل عام، وفي الذاكرة الجزائرية بشكل خاص، فمن جبال الأوراس كان المناضلون ينطلقون إلى ساحات الجهاد، والدفاع عن الحرية والكرامة إنه رمز للثورة والانتصار معا...

ويزيد قضيته قداسة حين يقارن بين لبنان والطيور التي قضت على إبرهة وجنده، ويجعل الطرف الآخر يماثل إبرهة وجنده، فإذا كانت الحجر رمزا للدفاع ضد الزحف الذي استهدف رمز القداسة الإسلامية/الكعبة؛ فإن القضية اللبنانية تسمو لدى الشاعر في نصه لتكتسب فيه قداسة من مماثلها التاريخي، الذي يمثل معادلا موضوعيا لها، ويستدعي قوله تعالى:

﴿لَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾ 1 ﴿لَمْ يَجْعَلْ لَّهُمْ فِي تَضْلِيلٍ﴾ 2 ﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ﴾ 3 ﴿تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ﴾ 4 ﴿فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ﴾ 5 ﴿﴾ (1).

(1) الفيل، آية: 1 - 5

إن توظيف دَالي «حجارة وسجيل» في النص الشعري قد استدعى معه السورة التي وردا فيها كاملة، ولم يكتف بذلك فقط بل استدعى معها سياقها التاريخي وقصتها وحوافزها، لأن استدعاء شيء من التراث يستدعي معه بالضرورة سياقاً حضارياً كاملاً⁽¹⁾، وإن لم يذكره النص بشكل مباشر وصريح.

3. القضية وأبعاد الترميز :

ولأن النص يحتفي إيقاعيا بالعرس الفرائحي الناتج عن النصر - كما أشرنا - فإنه يستدعي شخصية الفنانة اللبنانية (فيروز)؛ التي قاسمت لبنان بكاءها وفرحها، وحملت معها معاناتها حتى ارتبطت بها -فنيا-، ولا يأتي بهذه الشخصية كصورة طبق الأصل لها، بل يسمو بها فيمنحها صورة قرآنية، وصورة أسطورية، مستوحاتين من قصة العذراء/مريم البتول عليها السلام، فيجعلها رمزا قوميا للعفة، وللمرأة التي تحمل قضية وتتشبث بها، ولا تفرط فيها، فيقول:

«فيروز» «بتراب الجنوب» تضمخي

وتمايلي صفصافة ونخيلا

واساقطي رطبا جنيا إنني

من بعض طهر ك قد صنعت بتولا»⁽²⁾

(1) ينظر: د. رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقارنة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م: 144.

(2) بوزيد حرز الله، الإغارة: 11.

إذ يعيد توظيف قوله تعالى:

﴿وَهَـزِي إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا
جَنِيًّا﴾⁽¹⁾.

إنه بتوظيف هذه الشخصية في هذا السياق يمنحها الهالة القدسية والروحانية الدينية لا لذاتها وفي ذاتها، بل لأنها مرتبطة بالقضية التي يتحدث عنها، أي لأنها تحمل قضية شعب ووطن في فنائها وإبداعاتها.. وهو إذ يعمد إلى ذلك يطلب من فيروز أن تتحول إلى نخلة، فإذا كانت النخلة قد ارتبطت في الذاكرة الجمعية بالعزة والكرامة، ومصدر الرزق، حتى أصبحت رمزا للقومية العربية، وارتبطت في ذاكرة المتلقي أيضا بالعدراء عليها السلام عند وضعها لجنينها، فكانت النخلة مصدر رزقها بعد الولادة، وبذلك تحولت فيروز، وفارقت النص القرآني دلاليا، فأصبحت هي النخلة ذاتها، وهي التي تتمايل فتساقط رطبا جنيا.

وإذا كانت قضية جنوب لبنان هي البؤرة المحورية التي يتناولها النص فإن الشاعر لا يتوقف عندها فقط، بل يتجاوزها إلى قضية تحمل مأساة أكبر منها، وهي قضية فلسطين، وما يستدعي هذا القضية هو المجاورة بين فيروز وقضيتها اللبنانية الموازية للقضية الفلسطينية، وهي القضية التي ارتبطت بها بشكل مباشر منذ بداياتها، يقول الشاعر:

(1) مريم، آية: 25

«لا زال في الجولان وعد بيننا

فلتوقدي بذرى الشّام فتيلًا

ولتطلقي بفضاء «غزة» صيحة

ولتنشدي ما بدلوا تبديلا

فالقُدس كل القُدس معراج وقد

عبر الفرات براقنا والنيلا»⁽¹⁾.

إنه الحنين لعرس جديد، بعد عرس جنوب لبنان، وأمنية في «ترنم» جديد متعلق بتحرير الأرض الفلسطينية المحتلة، فيحشد الشاعر لذلك جملة من التوظيفات القرآنية، ويؤكد قيمة الأراضي المقدسة، وأنها الأرض التي تم منها العروج إلى السماوات، كما يؤكد صبر الإنسان المناضل فيها، بقوله:

«ولتطلقي بفضاء «غزة» صيحة

ولتنشدي ما بدلوا تبديلا»

الدال عليه قوله تعالى:

﴿مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ
مَنْ قَضَىٰ نَجْبَهُ وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا﴾⁽²⁾.

ويبقى توظيف القرآن الكريم المرتبط بالهم القومي المتعلق بالقدس متشظيا في جملة من النصوص منها نص «معزوفة

(1) بوزيد حرز الله، الإغارة: 12

(2) الأحزاب، آية: 23

السيد الأصم» الذي يهديه الى «وقع الحجارة»، وتحديدًا في المقطع السابع منه، إذ يقول:

«وارتقى سدره المنتهى

واشتهى لحظة للوصال

ظلت القدس ترنوله

(أن تعال).

فاستوى حجرا وبكى

وكفى (المؤمنين) الرجال

شر ما في القتال»⁽¹⁾.

إن هذا الملفوظ يوحي بمدى التخاذل المخزي الذي يصور سيداً أصمَّ، ترنوا إليه القدس بالمجيء لتخليصها من قبضة المحتل، فيتحول إلى حجر وبكى، بعد أن ارتقى سدره المنتهى، وظل يحلم بلحظة للوصال، إن دال «ارتقى سدره المنتهى» يستدعي إلى الذاكرة قوله تعالى:

﴿وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾﴾⁽²⁾.

فإذا كانت الآية تحكي عن ذات مقدسة وهي شخصية الرسول الكريم، وتبرئها من تقولات شتى أسندها إليه

المشركون؛ فإن النص الشعري يتناول شخصية مغايرة ليعريها ويكشف انهزامها، وصممها المترتب عليه عدم سماع النداءات المرسلة إليه من القدس.

4. الاستخدام العكسي لدلالة المرجع :

ويأتي الجانب الآخر من تعامل الشاعر مع الخطاب القرآني -وهو ارتباطه مع القضية السياسية- في إطار ما يسمى بالاستخدام العكسي للملامح التراث، ويتمثل هذا الأسلوب في استخدام الملامح القرآنية في التعبير عن معان تناقض المدلول للآيات القرآنية، ويهدف الشاعر من استخدامه لهذا الأسلوب في الغالب إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التراثي للقرآن والبعد المعاصر الذي يستخدمه في التعبير عنه⁽¹⁾، على نحو ما يجد القارئ في قول الشاعر من نص «مرثية واغتيال عش السفر المغناج»⁽²⁾:

«كان يروي لنا:

أنه واحد يغفر الذنب

أويستر العيب، أو...

ثم ها هو ذا يتراجع،

يترك سلطته

(1) ينظر علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي: 255

(2) بوزيد حرز الله / الإغارة: 39

(1) بوزيد حرز الله: الإغارة: 28

(2) النجم: آية: 13، 14

للذي فاجأ الأرض والعرض

والشهداء...»⁽¹⁾

فهو يستدعي إلى الذاكرة الأسماء الحسنى، التي تستدعي معها سلطة الذات العليا، ولكنه يستخدمها عكسياً ليبين المفارقة بين سلطتين اثنتين؛ السلطة الإلهية القادرة على كل شيء، وبين السلطة البشرية الفاقدة لمواضيع القيمة المتمثلة في الإقدام والحزم... إلخ، وتزداد المفارقة حدة حين يكتشف القارئ أن الذات المتسلطة البشرية تفر حينما يدهم الأرض والعرض كائن ما، كعادة الزعماء الذين يفرون بعد توريط شعوبهم، وتركهم وحدهم في أرض المعركة. ويصور مدى تخاذله في لحظات الجدد، وتحايله على شعبه، إذ يقول:

«كان يروي لنا،

أنه واحد

وسواسية هؤلاء العباد

ثم هاهو يجمع شلته

ويهدد -سبحانها من شفافية-

ويفرق

واختارنا للسواد»⁽²⁾.

(1) المصدر نفسه: 40.

(2) المصدر نفسه: 42.

فيستدعي قوله تعالى:

﴿وَالْهَكْمُ إِلَهُ وَاحِدٌ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ﴾⁽¹⁾.

ليشي بمدى قبح تأليه هذه السلطة البشرية، الناتج عن تضخيم نفسها لدى الشعب، بالفعل وبالقوة من جهة، ويشي بمدى فراغ هذه السلطة البشرية عندما تحين ساعة جد ما من جهة أخرى.

وفي نص «صورة للبحر.. وسورة للأحزان»⁽²⁾ ثمة توظيف للقرآن الكريم يتجلى من العنوان وتحديدًا في دال «سورة» المحمّل بتاريخه المتعلق بالقرآن، فحين يسمع المتلقي دال «سورة» يسمع معه دلالات قرآنية، وحينما يقرأ هذا الدال يقرأ معه دلالات قرآنية بشكل أو بآخر، ويأتي في المقطع الرابع توظيف للمفوض قرآني فيه سخرية من السلطة/(الكبار)، إذ يقول:

«هل أتاك حديث الكبار؟

راسمي الليل في قسّمات النهار.

مبدعي كل شيء

سوى أن يظل الصفاء في عيون الصغار.

(1) البقرة، آية: 163.

(2) بوزيد حرز الله، الإغارة: 83.

عد إلى صمتك الآن

لا تنتظر.

عانق البحر واقرأ عذابك

في كل ما يحتوي من صور.⁽¹⁾

فإذا كان النص يفتح على ما لا يحصى من النصوص
فإن (هل أتاك حديث..) يفتح على آيات شتى من سور
متعددة منها:

﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى﴾⁽²⁾

﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ﴾⁽³⁾

﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى﴾⁽⁴⁾

﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ﴾⁽⁵⁾

﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ﴾⁽⁶⁾

فإذا كانت هذه الجملة المفتاحية في الآيات القرآنية تهییء
القارئ لتلقي أخبار قصصية، وحكايات تاريخية بشكل جاد،

(1) المصدر نفسه: 86.

(2) طه، آية: 9.

(3) الذاريات، آية: 24.

(4) النازعات، آية: 15.

(5) البروج، آية: 17.

(6) الغاشية، آية: 1.

فإنها في الملفوظ الشعري تكسر أفق المتلقي بعد أن تهيئه
لسماع أخبار «الكبار» لفظاً، الصغار معنى، فهم «راسمو الليل
في قسّمات النهار»، فإذا كان الليل رمزا للرجعية والتخلف
والموت والسكون وانعدام الرؤية، على عكس النهار الذي
يرمز إلى الحرية والانطلاق وشدة وضوح الرؤية، فإن هؤلاء
الكبار يرسمونه في قسّمات النهار وبذلك يطمسون به الحرية،
ويحلون محلها العبودية... إلخ، فهم «مبدعو كل شيء» سوى
الحرية والطمأنينة في عيون الصغار.

إن الشاعر بوزيد حرز الله حينما يأتي بتوظيفات مستمدة
من الخطاب القرآني؛ فإنه يأتي بها لأحد أمرين إما لتدعيم
قضية قومية، وتحميلها قيمة روحية، وإضافة قيم قدسية لها،
وإما لتعريّة السلطة، ينتقي منها ماله وجود متراكم في ذاكرة
القارئ، فيكسر التوقع لديه حينما يستخدم هذا التراث
استخداماً عكسياً، إذ يفرغ دلالاته القارة فيه، ويحملها
دلالات مناقضة لها؛ ليصور عمق المفارقة القائمة بين زمنين،
وبين خطابين، وبين أيديولوجيتين تحملان مفارقات شتى.



خامساً : الوعي النسوي في نص «مقاس عربي»⁽¹⁾



1 - توطئة:

يتجلى الوعي النسوي في الشعر النسائي اليمني عبر قضايا ومظاهر نسوية متعددة، تشكل في مجملها خصائصه وسماته المحورية، كقضية علاقة الذات بالآخر، وانشراخات الأنوثة الناتجة عن النظام الاجتماعي الأبوي الضاغط، ومناهضة العنف الذكوري، وتعرية الأنساق التقليدية الاجتماعية، والثقافية، والتاريخية، وفضح هيمنتها، ومحاولة المرأة امتلاك الهوية والحرية، وتأسيس نفسها ذاتا مستقلة مقابل الآخر المتعالي، وتظهر جملة من هذه القضايا أو كلها كمهيمنات في شعر كل من «ابتسام المتوكل»، «هدى أبلان»، «نبيلة الزبير»، و«منى نجيب محمد»، و«سوسن العريقي»، و«ليلي إلهان»، بينما تختفي كمهيمنة في شعر مجموعة من الشاعرات كـ «ميسون الإرياني» و«غادة الحرازي» و«مليحة الأسعدي»^(*)، وأخريات، ويعود ذلك إلى درجة الوعي بالذات من جهة،

(1) سوسن العريقي، أكثر من اللازم، صنعاء، (طبعة خاصة) ط: 1، 2007م: 11 - 16.

(*) هذه الأسماء كنماذج دالة فحسب، وليست نهائية، فالمشهد الإبداعي اليمني المعاصر يضح بالأسماء النسائية والنسوية معا.

والآخر والعالم من جهة ثانية، بالإضافة إلى الشعور باستلاب الهوية، وعنف التجارب التي تعانيها الذوات أو يعايشنها أو يسمعن عنها فتنعكس كلها على إبداعاتهن بشكل أو بآخر.

تسعى هذه القراءة إلى استكناه بعض من هذه الملامح في نص «مقاس عربي» للشاعرة اليمنية «سوسن العريقي»، كنموذج لوعي الأدبية اليمنية بالقضايا النسوية وأبعادها، وقدرتها على تمثيلها وإنتاجها بشكل ما عبر نصوصها الإبداعية، واختيار هذا النص نموذجاً يأتي لجملة من الأسباب، أولها أن هذا النص ينبني على فضاء نسوي بدرجة أساس، ويعالج قضايا علاقة الذات مع الآخر، وكذا الأنساق الاجتماعية، والثقافية، القارة، وانعكاساتها على الذات من الداخل، وكشف فرض هيمنة هذه الأنساق عليها بطريقة تجعلها ترضخ للواقع كما هو خارجياً، في حين تدينه وتنبد تسلطه داخلياً على نحو ما سنرى، بالإضافة إلى عمومية هذا النص وعدم ارتباطه بزمان أو مكان معينين أو بذات بعينها، إنه -كما يبدو من عنوانه- يمتد في الفضاء العربي عموماً، ويغفل التسمية والحدود الضيقة، مما يجعل الذات موضوع التناول فيه معادلاً رمزياً للمرأة العربية التي تعاني الهم نفسه، فهو دال المرأة المضطهدة، ودال النساء المقموعات خارجياً، والمتذمرات داخلياً، وهو دال المناهضة لكل تمييز وعنف ضد المرأة، وبالمقابل فإنه يجعل الآخر فيه دالاً للرجل المتسلط، والتقليدي، وكذا النظام الاجتماعي الأبوي بشتى صورته وعنفه.

وقبل أن نتناول هذا النص سنشير إلى أهم مرتكزات النظرية النسوية، ونعتمد إلى فض الاشتباك الحاصل بين المصطلحات المتعلقة بهذه النظرية، ومن ثم توضيح ماهية الكتابة النسوية، والنسائية، حتى يتسنى لنا السير وفق طريق محدد، وطريقة واضحة غير مرتبكة.

2- في إشكالية النظرية النسوية:

لقد أصبحت النسوية في الوقت الراهن نظرية مكتملة الرؤى والأفكار والاتجاهات والملامح، بالرغم مما صاحبها -وما زال يصاحبها- من تعدد في الطروحات وزوايا النظر، ومع ذلك لم تزال ثمة ارتباكات مصطلحية متعددة فيها، إذ هنالك من يسميها بالنسوية وآخر بالنسائية وثالث بالأنثوية، وتظهر إلى جوار هذه المصطلحات الثلاثة مصطلحات مجاورة متعددة كـ «الحرملك» و«الحريرية» وغيرها، وثمة من يخلط بين هذه كلها وكأنها مترادفة ومتساوية ويحل بعضها محل الآخر أو يقوم مقامه ويؤدي وظيفته المنوطة به، وهو ما جعل باب الفوضى المصطلحية مشرعاً على أفق شتى، ودعا الكثير من المتلقين إلى التوجس من هذه المصطلحات؛ لأنها بارتباكات هذه وعدم تأطيرها وتوضيح دلالاتها تأتي مشحونة بالكثير من دلالات الاحتقار للمرأة، ولكل ما تكتبه، وكذلك بالتمييز الجنوسي والتحيز، وكل ذلك ناتج عن عدم الرؤية إلى النتائج والنصوص والأفكار من الداخل وفق نظرية تستجليها في حد ذاتها بغض النظر عن كتابها، رجالاً كانوا أم نساء.

وعلى الرغم من كل ذلك فقد ميزت الكاتبة «توريل موي» وكذلك «سارة جامبل» و«بام موريس»⁽¹⁾ بين ثلاثة مصطلحات، هي «النسوية» و«النسائية» و«الأنثوية»، ففي حين يأتي الأول -كمصطلح- دالا على نظرية تنهض على أسس مناهضة العنف الذكوري الموجه ضد المرأة، ومعالجة قضاياها، والوقوف إلى جانبها، وإعادة النظر في الأنساق المتعلقة بهذا المجال بغية إقامة نظام عادل يسعى إلى إزالة الفوارق بين الجنسين، يأتي الثاني كمصطلح فإنه ليدل على قيمة بيولوجية من حيث هو اسم جمع للمرأة وليس حاملا للقيم الأيديولوجية السابقة، أما الأخير (الأنوثة والأنثوية) فإنه دال على نسق ثقافي تحدده التنشئة، ويؤطره المجتمع عندما يفرز مجموعة من الصفات والمحددات التي يلصقها بالمرأة كالحياء والخجل والدلال...، وبذلك ينماز كل مصطلح منها عن الآخر بميزة معينة، أو بمجموعة مزايا متعددة تفرده وتجعله يشغل وفق نسق مختلف لا يلتقي مع الآخر إيديولوجيا وفنيا البتة.

ومن هنا فإنه «ينبغي أن لا نفهم أن كل ما تكتبه النساء يعد بالضرورة نسويا... فإن الكتابة النسوية هي الكتابة التي تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة، وتفكيك المشروع الأبوي، بغض النظر

(1) ينظر: توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، تـ: كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع: 76، السنة التاسعة عشرة، خريف: 1993م: 24، 25، وسارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، تـ: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط: 1، 2002م: 335 - 337، وبام موريس، الأدب والنسوية، تـ: سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم: سحر صبحي عبد الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ع: 474، ط: 1، 2002م: 29.

عن كاتبها ذكرا كان أو امرأة، فكل ما تكتبه المرأة نسائي وليس كل ما تكتبه نسويا»⁽¹⁾؛ لأن الكتابة النسوية قد يكتبها رجل أيضا، أما الكتابة النسائية فإنها كل ما تكتبه المرأة بغض النظر عن تيماته وتوجهاته الإيديولوجية أو الفكرية، فنص «مقاس عربي» نسائي لأن كاتبته امرأة، ونسوي لأنه يشغل على قضايا نسوية معينة.

3 - أشكال علاقة الذات بالآخر:

يرتبط الحديث عن الآخر⁽²⁾ بالهوية والاختلاف، إذ بهما تتضح ملامح الذات، وتتحدد من ثم صورة الآخر، الذي يعد كل ما هو ضدنا، وكل ما يقع خارجنا، وما يختلف عنا بيولوجيا أو أيديولوجيا أو اجتماعيا...، ونقصد به هنا «الرجل» في مقابل الذات التي تمثلها المرأة، إذ تسعى الكاتبات في نصوصهن إلى إبراز هذا الآخر عبر تصوير «ذواتهن نتيجة خسرانهن لرهانات عاطفية تمثل انجراسا للأنوثة وللذات الأنثوية في وجدانها كما في ذهنيته وذاكرتها»⁽³⁾، أو التنبؤ

(1) عصام واصل، الحركة النسوية.. الرؤى والملاحم، مجلة انزياحات، مركز انزياحات للتنمية الثقافية، اليمن، ع: 4، 2010م، هامش الصفحة رقم: 81.

(2) ينظر: طوني بينيت، وآخران، مفاتيح اصطلاحية جديدة - معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تـ: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط: 1، 2010م: 41 - 44.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية - أسئلة التحول، الحداثة، والخصوصية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ع: 20، مارس: 2009م: 115.

بمصير مأساوي للعلاقة مع الآخر، أو إبراز تسلطه وأبويته عند محاولة احتوائه لها، وعدم الفصل بينه وبينها كذات مستقلة لها خصائصها ورؤاها وأفكارها وحياتها الإنسانية الخاصة، أو إظهار مدى الغربة بين كل منهما فكريا وفيزيائيا، أو رسم خط دفاعي مضمر تسعى من خلاله إلى تعرية ما يقوم به الآخر من ممارسات ضدها بغية تجاوز هذه الممارسات أو الإتيان بديل عنها.

إن أول ملمح يتمظهر في هذا النص هو انبثاؤه على قاعدة إيديولوجية تتجلى من خلال مجموعة من الخصائص التي تبين علاقة الذات (المرأة) ككيان مستقل له توجهاته وسماته المسلوقة مع الآخر (الرجل)، الذي يظهر ككيان يسعى إلى احتوائها دائما، وتدجينها، وتحويلها إلى مجرد تابع له، ونسخة منه، ويأتي ذلك عبر حوامل لغوية مشفرة، تضم مجموعة من الأنساق الاجتماعية والثقافية والتاريخية المتحيزة ذكوريا للرجل ضد المرأة، وتظهر من جهة ثانية كيف أن المرأة بواسطة كل هذه الأنساق الذكورية تتحول إلى قامعة لذاتها، عاجزة عن تجاوز المعوقات الخارجية؛ لأنها قد أصبحت لصيقة بها من الداخل نتيجة للتنشئة أولا، وللأعراف المتوارثة والمتواضع عليها اجتماعيا ثانيا، فتكبلها كلما حاولت أن تتخلص منها، فهي «ظلمها» وهي «هيكلمها المتوارث» من وجهة نظر النص.

ترتبط صورة علاقة الذات بالآخر في نص «مقاس عربي»، بالقلق الوجودي المقترن بسطوة انشداد الذات إلى الآخر، برغم محاولة الانفصال عنه كآخر متسلط بـ «رجولته» التي تمثل عاملا معيقا للآخر قبل أن تكون معيقا للذات في حد ذاتها، إنها تقوم بمحاولة تأسيس نفسها كذات مستقلة عنه، ولكنها تعود في النهاية إلى صورتها النمطية التي رسمها لها المجتمع، ويريدها لها الآخر؛ لأن شيئا ما تُعبر عنه في فاتحة النص بـ «هيكلي المتوارث»، وفي خاتمته بـ «ظلي الأعمى»، يبقى في داخلها ويشدها إلى الآخر، ويعيدها إليه كجزء منه من جديد، ولعل دالي «المتوارث» و«الأعمى» حاملان إيديولوجيان يرمزان لامتداد الأنساق الاجتماعية وهيمنتها على الذات من الداخل، فـ «المتوارث» دال على الاستمرار والتوالد والالتصاق الجامد والتسليم بكل ذلك على جموده، وهو لصيق بالمجتمع بوصفه «الآخر الجمعي»، بينما «الأعمى» دال على احتجاج الرؤية، والتوقف، والانقطاع، والوحدة، وهو لصيق بالذات بوصفها المعادل الرمزي للذات/المرأة عموما كـ «ذات جمعية»، فبرغم محاولات انسلاخها عن الآخر وخروجها عن دائرته يظل هذا الانسلاخ في إطار مسلمة «الحاجة / الظاهرية (الشكلية) / إلى الآخر» وضرورة البقاء معه، والعودة إليه بعد محاولة الانسلاخ عنه؛ لأنها ذات غير قادرة عن التخلي عنه تماما «أشعر بالوحدة /

أتلذذ بطعم الإعادة..»، إذ لا يمكن أن يكون التخلي التام عنه مجدياً؛ لأن ذلك معناه الانعزال، والانكفاء على الذات، والاعترا ب الاجتماعى والنفسى، فى حىن سىكون المجدى نابعا من تخلى الآخر عن المركزية الأبوية التى يتكئ عليها، ويمارسها كواجب من واجبات «الرجولة التى تجلده قبل أن تجلدها».

4 - تشفير البنى وتعرية الأنساق:

إن النص يبرز هاتين التيمتين (محاولة الانفصال عن الآخر وفشلها عن القيام بذلك) منذ الفاتحة النصية ويستثمرها فى الخاتمة كذلك؛ ليصبح نصا دائريا، يعتمد أولا على إظهار نسقية المتوارث، وتقليدية المجتمع، وثانيا على إظهار تحول هذه الأنساق إلى داخل الذات نفسها، بسبب هيمنة الفعل الثقافى والاجتماعى من حولها (المتوارث)، كرمز لتحول القهر الخارجى إلى داخلى، وتحول الضغط من المجتمع ذاته إلى الذات نفسها، فىكون المعيق حينئذ مزدوجا خارجيا (المجتمع)، وداخليا (الذات نفسها)، يأتى فى فاتحة النص:

«فى اصطخاب المساء

بعروق من الضحك الفضى

ألملم المسامات النائبة

عن هيكلى المتوارث

أرمى بوابل من الصراخ الراقص
يتساقط الألم المتفجر

شهقة..

«شهقة..»

ويأتى فى خاتمة النص:

«أتهجأك

أدخل مرة أخرى

فى كينونة الحلم الممتد

براكين ضوئية فى دهاليزك ..

لكنى هذه المرة

لا أتعثر

إلا بظلى الأعمى

الذى يسبقنى إليك..!»

إن «المتوارث» فى المفتتح متعلق بـ «هيكل الذات»، و«العمى» فى النهاية متعلق بـ «ظلمها»، وكلاهما فاعلان خارجيان، أى أنهما يكمنان على مبعدة من دواخلها التى ترفض الفعل النسقى، وهيمنة الآخر نفسه، وفعله الذى يتغيا تحويلها إلى مسخ أو شبيهه بالمسخ، أو فلنقل إلى شبيهه بالآخر نفسه، وعلى مقاسه هو:

«أدخل فى كينونة الحلم الممتد

براكين ضوئية فى دهاليزك

لكنني أتعثر بأزمنتك الظامئة

إلى إعادة صياغتي على مقاسك»

فالهيكل معجميا هو الإطار الخارجي أو البناء المورفولوجي /
الشكلي للكائن، بينما الظل هو الشبيه المنعكس عن طريق الضوء
المسلط عليه من الخارج، وهي بذلك تصر على إلصاق التردد في
اتخاذ قراراتها بشأن تحديد مصيرها، وكذا تيمة العودة إلى الرجل
بعد طول تفكير في الانفصال عنه بالمظاهر الشكلية الخارجية لها،
أي أنها مسلمة اجتماعية حتمية لا تمثل قناعاتها النابعة من
الداخل، وهو ما يدل على انفصال الذات نتيجة للهيمنة الذكورية
التي يصعب تجاوزها كلياً من وجهة نظر النص؛ لأن ذلك معناه
الانعزال عن المجتمع والوحدة والغربة فيه كما أشرنا.

5 - تحول الأنساق الخارجية وهيمنتها على الذات

من الداخل:

إذا كانت فاتحة النص تعالج القضية في بعدها الاجتماعي العام
فإنها في الخاتمة تعالجها في مستواها الذاتي الخاص، إذ تنعكس
ممارسات الأنساق الاجتماعية والثقافية القارة من داخل الذات
نفسها، لتتحول من الخارج إلى الداخل، ومن العام إلى الخاص،
كدلالة على مدى سطوة هذه الأنساق وسلطتها عليها، وعلى
عدم مقدرتها في التخلص منها لأنها إن فعلت فستكون النتيجة
انكسارها، بينما يظل الآخر على هيمنته وتسلطه غير فعال وغير
متحرك وغير راض باستقلال الذات اجتماعياً وفكرياً ونفسياً عنه.

أما بنية النص الواقعة ما بين هاتين البنيتين (الفاتحة
والخاتمة)، فإنها تحدد أبعاد علاقة الذات مع الآخر بوصفه
مهيمناً يحاول إعادة هيكلة الذات (المرأة) وفقاً لرؤاه وأفكاره،
ووفقاً لتاريخه الإيديولوجي المحدد نسقياً سلفاً، وتقوم بذلك
وفق طريقة درامية متأزمة تعكس الصراع الداخلي للذات
وما يؤول إليه خارجياً من انكسار ومن خضوع لسلطة الآخر:

«أدخل في كينونة الحلم الممتد

براكين ضوئية في دهاليك

لكنني أتعثر بأزمنتك الظامئة

إلى إعادة صياغتي على مقاسك

أتعثر بقامة رجولتك

التي تجلدك

قبل أن تجلدي

لذلك،

ألوذ بالمسافات القريبة من بوابة النسيان

أتكوم ضوءاً يطهرني من مياهاك الآسنة

أستعيد أنفاسي

ألملم ما تبقى من حواسي

أستفيض نداءً متوسلاً

لمحكمة القلب الطينية

أن تنقي دمي من سطوة خلاياك

أجأ إلى تمرينات التنفس
كي أطلقك من صدري

دمعة..

دمعة..

أتكدس في الركن القصي من ضوئي
الذي لم تصل إليه نجومك
أخاتل الصمت المنبوذ في أضلعي

.....

.....

أشعر بالوحدة....

أتلذذ بطعم الإعادة..

.....

لذاكرة ثقب إسفنجية

حينما تمتلئ بالضوء

يظل مرجعها أبديا..».

ينهض هذا الملفوظ على مجموعة من المتواليات التي
تتأسس على الحركة الدرامية المتوترة والمتواترة معا، إذ تقوم كل
متوالية منها على فعل يؤسس لحدوث آخر، فدخل الذات
في كينونة الحلم الممتد يؤدي إلى التعثر بأزمة الآخر التقليدية،
والمتعطشة لتدجينها وسلب كينونتها كذات لها هويتها وطمس
هذه الهوية، ثم يستمر التصاعد في بنية النص دراميا لنعيش

تبعاً لذلك عنف الصراع مع الذات، ونصل معها إلى أوجه،
ثم نعود مع الذات إلى الانحدار من التصاعد إذانا بالعودة
إلى نقطة البدء المهيمنة، فالذات تحاول الدخول فتعثر، وتلوذ
بالمسافات القريبة من بوابات النسيان وتتطهر من مياه الآخر
الأسنة، وتتوسل لتنقية دمها من سطوة خلاياه، وتلجأ للتمرن
على التنفس لإطلاقه من صدرها، ولكنها في كل ذلك تشعر
بالوحدة، وتطفو على السطح الذاكرة ليصبح المرجع أبديا.

إن هذا الملفوظ بذلك يبرز مدى الصراع القائم بين الذات
وذااتها فكريا ونفسيا، وبينها وبين الآخر، عبر مسار صوري يحدد
ضعف الذات، مقابل سلطة وقوة وقسوة الآخر (الرجل /
المجتمع) على نحو: «-دهاليزك -مقاسك -رجولتك -مياهاك
الأسنة -سطوة خلاياك...»، معظم مكونات هذا المسار الصوري
تأتي صفة ضمنية للآخر أو شبه صفة له، وهي في معظمها تحيل
إلى «هيكلية المتوارث»، بوصف هذا الهيكل نتاجا اجتماعيا
وثقافيا وتاريخيا جعلها على هذه الصفة وعلى هذا البعد
الهيكلية، المجرد من الروح، كل هذه الصور المشفرة إيديولوجيا
وثقافيا واجتماعيا تحمل معها نسقا حضاريا منفتحا على آفاق
التاريخ الذكوري الأبوي المهيمن، ويعيد إلى الذاكرة الصور
النمطية للمرأة منذ بدء الخليقة، ويستبطن الأبعاد الرمزية التي
ساهمت في رسم ملامح هذه الصور النمطية بشكل أو بآخر،
وقد عمدت الكاتبة إلى شحن هذا النسق إيديولوجيا، ومن ثم

تشفيره، بحيث يصعب الوصول إلى خباياه الدلالية إلا بعد
لأي، وحفر، من جهة، وهرباً من سلطة القارئ، ورقابة المجتمع،
من جهة أخرى.

وأخر ما يمكن قوله هنا أن النص يعمل على استبطان
وتكثيف جملة من القضايا النسوية، ويعالجها عبر إبراز علاقة
الذات بالآخر، التي تؤول في النهاية إلى فقدان موضوع القيمة
المستهدف من قبلها، والمتمثل في امتلاك الحرية والانفصال
عن الآخر المتسلط، كنوع من رفض ممارسته الموجهة ضدها،
والمتمثلة في محاولة تحويلها من كينونتها، وسلبها ذاتها
وطمس هويتها، وهي بذلك تتجلى ضحية للآخر بعموميته
(المجتمع)، وضحية للذات نفسها بعدم قدرتها على تجاوز
المعوقات وتحقيق عامل الانفصال عن الآخر.

النص المحلل

مقاس عربي

في اصطخاب المساء
بعروق من الضحك الفضي
ألملم المسامات النائبة
عن هيكلي المتوارث

أرميه بوابل من الصراخ الراقص
يتساقط الألم المتفجر
شهقة ..

شهقة ..

أدخل في كينونة الحلم الممتد
براكين ضوئية في دهاليزك
لكني أتعثر بأزمنتك الظامئة
إلى إعادة صياغتي على مقاسك
أتعثر بقامة رجولتك
التي تجلدك
قبل أن تجلدني
لذلك،

ألود بالمسافات القريبة من بوابة النسيان
أتكوم ضوءاً يطهرني من مياهلك الآسنة
أستعيد أنفاسي

ألملم ما تبقى من حواسي
أستفيض نداءً متوسلاً
لمحكمة القلب الطينية
أن تنقي دمي من سطوة خلاياك

أجأ إلى تمرينات التنفس
كي أطلقك من صدري
دمعة ..

دمعة ..

أتكدس في الركن القصي من ضوئي
الذي لم تصل إليه نجومك
أخاتل الصمت المنبوذ في أضلعي

.....

.....

أشعر بالوحدة
أتلذذ بطعم الإعادة ..

.....

للذاكرة ثقبوب إسفنجية
حينما تمتلئ بالضوضاء
يظل مرجعها أبديا .
أتهجأك

أدخل مرة أخرى
في كينونة الحلم الممتد
براكين ضوئية في دهاليزك ..

لكني هذه المرة
لا أتعثر
إلا بظلي الأعمى
الذي يسبقني إليك ! ..

سوسن العريقي:
أكثر من اللازم: 11 - 16.



ثبت المصطلحات

عربي - فرنسي

Le manque	الافتقار:
(La performance)	الإنجاز:
(le programme narratif)	البرنامج السردى:
(anti-programme narratif)	البرنامج السردى المضاد:
(la configuration discursive)	التّجمع الخطابي:
(transformation)	التحويل:
(l'état)	الحالة:
Discours narrative	خطاب سردي:
(la narrativité)	السردية:
(sèmes)	سمات:
(les sèmes nucléaires)	السمات النووية:
(les figures)	الصور:
Figure lexématique (lexème)	الصورة المعجمية (الليكسم):
Figure lexématique	صورة لكسيمية:
Figure nucléaire	صورة نواتية:
(l'actant)	العامل:

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.
2. أ.ج. غريّاس، الفواعل - الممثلون - الصور، ت: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردى، (النظرية السيميائية السردية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009م.
3. أ.ج. غريّاس، و ج. كورتيس، تعريفات اصطلاحية، ت: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردى، (النظرية السيميائية السردية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009م.
4. أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط: سيد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.
5. بوزيد حرز الله، الإغارة، منشورات: ANEP، الجزائر، ط1، 2003م.
6. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية - أسئلة التحول، الحداثة، والخصوصية، الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ع: 20، مارس: 2009م.
7. جان كلود جيرو، ولوي بانينيه، السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ت: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ضمن كتاب: السيميائيات أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2002م.

Sujet	فاعل :
Sujet de Faire	فاعل الفعل :
(la disjonction)	الفصل :
Valeur	قيمة :
(La compétence)	الكفاءة :
Carre sémiotique	مربع سيميائي :
(les parcours figuratifs)	المسارات الصورية :
Composante discursive	مكون خطابي :
Composante narrative	مكون سردي :
Objet de valeur	موضوع قيمى :
(les unités minimales de la signification)	الوحدات الدلالية الصغرى :
(la conjonction)	الوصل :
(la fonction)	الوظيفة :

8. جوزيف كورتيس، الأشكال الخطابية، ت: عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى، ضمن كتاب: (السرديات والسيميات)، دار السبيل للنشر والتوزيع، د. ط، الجزائر، 2009م.
9. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ت: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 1، 2007م.
10. الجيرادس جوليان غريماس، في المعنى، "دراسات سيميائية"، تعريب: نجيب غزاوي، مؤسسة نزار حداد للطباعة، اللاذقية، د.ط، 2000م.
11. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط: 1، 2003م.
12. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط: 1، 2000م.
13. خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، 2004م.
14. خير الدين الزركلي، الأعلام- قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، ج: 3، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 5، 1980م.
15. دانيال باط، المربع السيميائي والتركيب السردى، ت: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردى، (النظرية السيميائية السردية)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009م.
16. رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 1، 2005م.

17. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي -إنجليزي - فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، د. ط، 2000م.
18. رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط: 1، 1999.
19. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط: 1، 1981م.
20. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 2، 2003م.
21. سوسن العريقي، أكثر من اللازم، صنعاء، (طبعة خاصة) ط: 1، 2007م.
22. صادق عيسى الخضور، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 2007م.
23. طوني بينيت، وآخران، مفاتيح اصطلاحية جديدة- معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ت: سعيد الغاغي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط: 1، 2010م.
24. عبد الحميد بورايو، المسار السردى وتنظيم المحتوى، دراسات سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2008م.
25. عبد العزيز المقالح، أبجدية الروح، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، د. ط، 1998م.
26. عبد العزيز المقالح، كتاب الأم، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط: 1، 2008م.

محتويات الكتاب

5	- الإهداء
7	- مقدمة
9	أولاً. القصيدة الثالثة من كتاب الأم - قراءة سيميائية سردية
9	- مدخل
14	- الخصائص السيميائية لجملتي البدء والاختتام
15	أ. الجملة البدئية
20	ب. الجملة الختامية
25	- البنية السردية:
25	1. البنية السطحية
26	أ. المكون السردى
37	ب. المكون الخطائى
48	2. البنية العميقة
49	أ. الوحدات الدلالية الصغرى
54	ب. المربع السيميائى
63	- نتائج
69	ثانياً. الخطاب الصوفى ديوان «أبجدية الروح»
69	1. توطئة
71	2. العنونة كفضاء للتخييل الصوفى

27. عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث - قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، السنة الحادية والعشرون، العدد الحادي والثمانون، شتاء 2003م.
28. عصام واصل، التناسل التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط: 1، 2011م.
29. عصام واصل، الحركة النسوية.. الرؤى والملاحم، مجلة انزياحات، مركز انزياحات للتنمية الثقافية، اليمن، ع: 4، 2010م.
30. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط: 1، 1978م.
31. فريق انتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص - مقدمة/نظرية/تطبيق، ت: حبيبة جريز، مراجعة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط: 1، 2012م.
32. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى، نظرية جريماس (Greimas)، سلسلة مساءلات، الدار العربية للكتاب، المغرب، د. ط، 1993م.
33. ناتالي بيبقي-غروس، مدخل إلى التناسل، ت: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د. ط، 2012م.
34. نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د. ط، د. ت.

- 73 3. الصراع بين الذات وعالم المادي
- 77 4. الموت كوسيلة للالتقاء بالله
- 79 5. الرموز الصوفية كمعادل موضوعي

85 ثالثاً. شعرية التناص في نص: «أي فزاعة تطرد اليتيم عني!»

- 85 1. توطئة
- 89 2. المناص في النص
- 91 3. التناص في النص

103 رابعاً. توظيف القرآن الكريم في ديوان الإغارة

- 103 1. توطئة
- 105 2. حوافز التوظيف القرآني
- 111 3. القضية وأبعاد الترميز
- 115 4. الاستخدام العكسي لدلالة المرجع

121 خامساً. الوعي النسوي في نص «مقاس عربي»

- 121 1. توطئة
- 123 2. في إشكالية النظرية النسوية
- 125 3. أشكال علاقة الذات بالآخر
- 128 4. تشفير البنى وتعرية الأنساق
- 130 5. تحول الأنساق

139 ثبّت المصطلحات

141 قائمة المصادر والمراجع

يسعى هذا الكتاب إلى تطبيق أحد أعتى المناهج النقدية المعاصرة، وهو المنهج السيميائي الذي تقترحه مدرسة باريس، وقد انتخبنا مجموعة من النصوص الشعرية مجالا لذلك بغية تأكيد مدى صلاحية آليات ومستويات هذا المنهج في دراسة الشعر، خصوصا وأن جل ما تم انجازه فيه نظريا وتطبيقيا ظل متمحورا حول السرد بشكل عام والسرد الخرافي والشعبي منه بشكل خاص، كما يظهر ذلك جليا عند رواه ومؤسسيه في الفكر الفرنسي كجريماس وكورتيس وغيرهما، أو في الفكر العربي كما هو عند عبد الحميد بورايو ومحمد الناصر العجيمي ونادية بوشفرة وغيرهم.

وقد عمدنا إلى تطبيق جل آليات ومستويات هذا المنهج أولا على نص شعري كامل سطحاً وعمقا، ثم استعنا ثانيا ببعض هذه الآليات فيما تبقى من نصوص في الجوانب التي اقتضت ذلك؛ مختبرين صحة الفرضية السابقة من عدمها، فرأينا من خلال الدراسة المتأنية صلاحية منهج هذه المدرسة لتحليل النص الإبداعي (الفني) عموما، شعراً وسرداً، كمنهج في نص متكامل أو كآلية إجرائية مساعدة بجوار آليات ومقترحات مناهج أو نظريات أخرى كالتناص والنسوية.

المؤلف

ISBN: 978-9947-946-52-7



9 789947 646527